arta

ANUL XXXI NR. 2/1984

arta

ANUL XXXI NR. 2/1984

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA
str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 București

ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL
Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR
Horia Horșia

MACHETA ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Elena Vitchevici

FOTOGRAFII
Paul Petrescu, Nicu-Dan Gelep, E.F.I.A.P., Atanase Cartojan

Redacția mulțumește artiștilor și colaboratorilor pentru diapozitivele color și fotografiile puse la dispoziția noastră

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București

1 DIN GÎNDIREA SOCIAL-POLITICĂ A PREȘEDINTELUI ROMÂNIEI A TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU
2 Revista Arta la Craiova — Vasile Drăguț
5 Tradiție și modernitate — Mihai Ispir
8 Sudul necunoscut al Olteniei — Paul Petrescu
12 Itinerar medieval la Jiul de jos — Sorin Sebastian, Duicu, Marcel Berendei
14 Oltenia lui Henri H. Catargi — Barbu Brezianu
15 Catargi inedit — Radu Ionescu
Catargi despre Pallady
16 Reveria. Muzeul. Craiova — Magda Cârneci
17 Țuculescu, un model al creației — Magda Cârneci
18 Theodor Aman sau mirajul personalității — Cătălin Davidescu

CENTENAR
19 Eustațiu Stoenescu, inegalabilul virtuoz — Paul Rezeanu

CRONICĂ
22 Tinerii artiști la muzeu (Mircea Novac, Sorin Novac, Rusu Grigorian, Marcel Voinea) — Horia Horșia
25 Victor Pârlac — Olga Bușneag
26 Octavian Ciocșan, Ladislau Vinceffy — Călin Dan
27 Prin ateliere (semnează: Vasile Drăguț, Magda Cârneci, Marius Tătaru, Călin Dan, Mihai Ispir, Gheorghe Vida, Olga Bușneag, Horia Horșia, François Pamfil, Mihai Drișcu)
37 Jurnalul galeriilor (semnează: Marius Tătaru, Rodica Irimie, Barbu Brezianu, Horia Horșia)
40 Cărți/idei. Meridiane. Revista revistelor de artă

COPERTA
I Ușă, lemn de stejar sculptat, Muzeul Olteniei, Craiova
IV Veghe, xilogravură — Suzana Fântânariu

1 La PENSÉE SOCIALE-POLITIQUE DU PRÉSIDENT DE LA ROUMANIE, LE CAMARADE NICOLAE CEAUȘESCU
2 La revue « Arta » à Craiova — Vasile Drăguț
5 Tradition et modernité — Mihai Ispir
8 Le sud inconnu de l'Olténie — Paul Petreseu
12 Itinéraire médieval à travers la plaine du Jiu de jos — Sorin Sebastian, Duicu, Marcel Berendei
14 L'Olténie de Henri H. Catargi — Barbu Brezianu
15 Catargi inédit: Propos sur Pallady — Radu Ionescu
16 La rêverie. Le Musée. Craiova — Magda Cârneci
17 Țuculescu, un modèle de création — Magda Cârneci
18 Theodor Aman ou le mirage de la personnalité — Cătălin Davidescu

CENTENAIRE
19 Eustațiu Stoenescu, l'inégalable virtuose — Paul Rezeanu

CHRONIQUE
22 Jeunes artistes au musée (Mircea Novac, Sorin Novac, Rusu Gregorian, Marcel Voinea) — Horia Horșia
25 Victor Pârlac — Olga Bușneag
26 Octavian Ciocșan, Ladislau Vinceffy — Călin Dan
27 Visite d'ateliers (reportages: Vasile Drăguț, Magda Cârneci, Marius Tătaru, Călin Dan, Mihai Ispir, Gheorghe Vida, Olga Bușneag, Horia Horșia, François Pamfil, Mihai Drișcu)
37 Le journal des galéries (Marius Tătaru, Rodica Irimie, Barbu Brezianu, Horia Horșia)
40 Livres/idées. Méridiens. La revue des revues d'art

COUVERTURE
I Porte, bois de chêne sculpté, Musée d'Olténie, Craiova
IV Veille, xylographie — Suzana Fântânariu

1 ИЗ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ПРЕЗИДЕНТА РУМЫНИИ ТОВАРИЩА НИКОЛАЕ ЧАУШЕСКУ
2 Мурнал Арта в Крайове — Василе Дрэгуц
5 Традиция и современность — Михай Испир
8 Неизвестный юг Олтении — Пауль Петреску
12 Средневековый маршрут по низовью реки Жиу — Сорин Себастиан, Дуйку, Марчел Берендей
14 Олтения Генри Г. Катарджи — Барбу Брезяну
15 Катарджи неизвестный — Раду Ионеску
Катарджи о Палладии
16 Мечтательность. Музей. Крайова — Магда Кыркечь
17 Цукулеску, пример творчества — Магда Кыркечь
18 Теодор Аман или мираж личности — Кэтэлин Давидеску

СТОЛЕТИЕ
19 Еустацьу Стоенеску, непревзойденный виртуоз — Пауль Резяну

ХРОНИКА
22 Молодые артисты в музее (Мирча Новак, Сорин Новак, Русу Григориан, Марчел Война) — Хория Хоршия
25 Виктор Пырлак — Ольга Бушняг
26 Октавиан Чиокшан, Ладислау Винсеффи — Кэлин Дан
27 По мастерским (авторы: Василе Дрэгуц, Магда Кыркечь, Марьус Тэтару, Кэлин Дан, Михай Испир, Георге Вида, Ольга Бушняг, Хория Хоршия, Франсуа Памфил, Михай Дришку)
37 Журнал галерей (авторы: Марьус Тэтару, Родика Иримие, Барбу Брезяну, Хория Хоршия)
40 Книги/идеи. меридианы. Обзор художественных журналов

ОБЛОЖКА
I Дверь, резьба по дубовому дереву, Музей Олтении, Крайова
IV Бодрствование, ксилогравюра — Сюзана Фынтынарину

https://biblioteca-digitala.ro

Din gîndirea social-politică a Președintelui României
NICOLAE CEAUȘESCU

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R. S. R. BIBLIOTECA Nr. ....

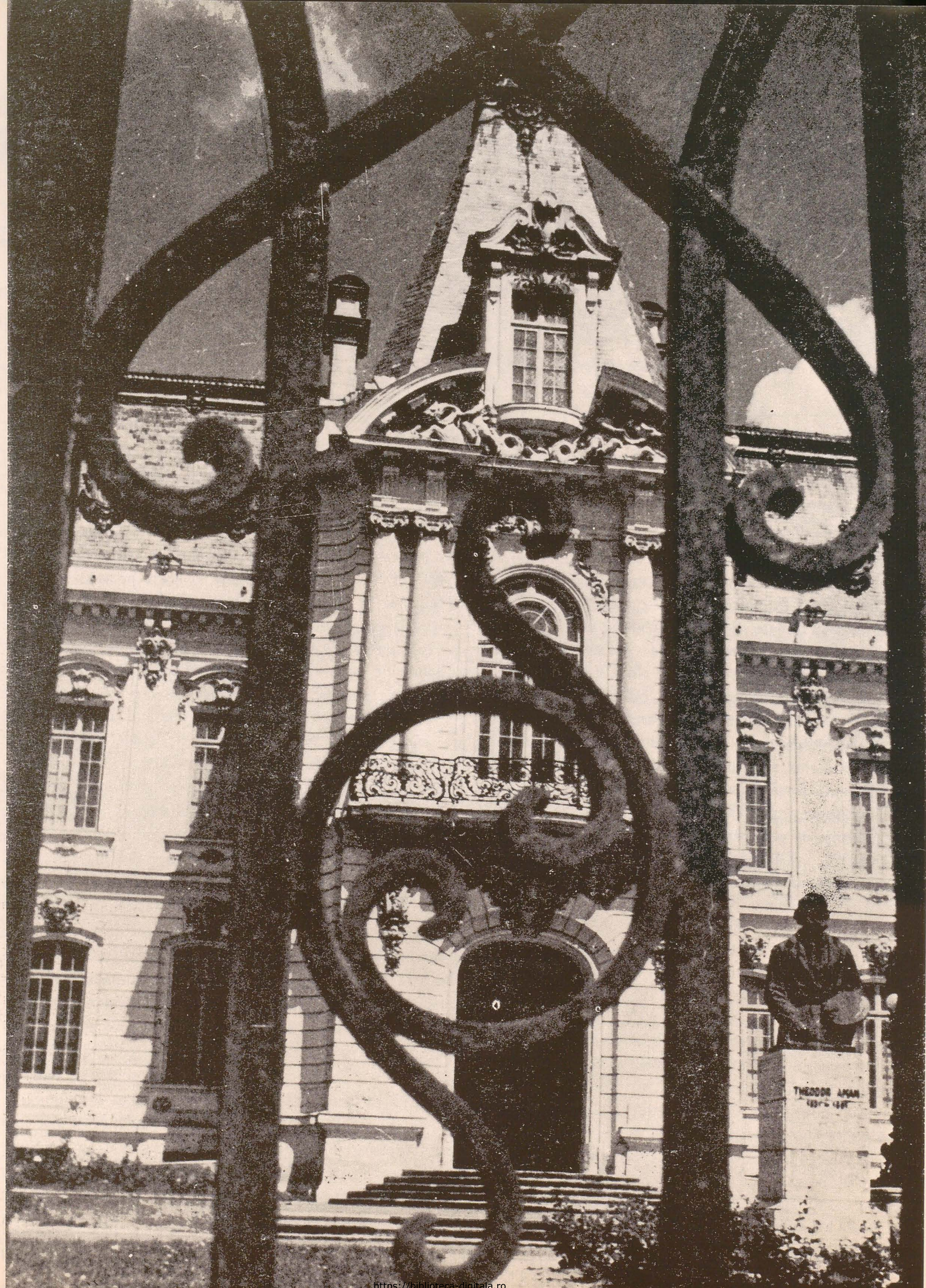
Volumul « Artă și literatură » recent imprimat de Editura Meridiane în tiparnițele Combinatului Poligrafic « Casa Scînteii » este alcătuit dintr-o inestimabilă culegere de texte, selecționate din numeroase expuneri, cuvîntări, rapoarte, mesaje, interviuri ale tovarășului Nicolae Ceaușescu și are în vedere întregul cîmp al culturii noastre contemporane. O elementară și obligatorie trecere în revistă a ideilor fundamentale armonios articulate în arhitectura volumului — determinînd, de altfel, și alcătuirea capitolelor acestuia — dezvăluie, de la început, cu impresionantă forță, profunzimea și originalitatea contribuției creatoare a tovarășului Nicolae Ceaușescu la expunerea și elucidarea celor mai complexe probleme ale societății noastre socialiste privind activitatea de creație a valorilor literar-artistice, întregul nostru edificiu cultural umanist-revoluționar: Concepția Partidului Comunist Român, a secretarului său general, cu privire la rolul și funcțiile literaturii și artei în societatea socialistă; Democrația culturii — parte integrantă a democrației socialiste; Caracterul revoluționar, angajat al artei și literaturii socialiste; Rolul și sarcinile instituțiilor culturale și uniunilor de creație în orientarea politico-ideologică a activității de creație și cultural-educative; Funcțiile criticii literar-artistice și teoriei estetice în orientarea activității de creație; Literatura și arta în confruntările de idei din lumea contemporană; Specificul național în artă și literatură. Deduse din vasta activitate teoretică și practică a tovarășului Nicolae Ceaușescu, aceste idei fundamentale directoare sînt apoi exemplar ilustrate de ample extrase care evocă reconstituirea procesului de edificare și dezvoltare a culturii, evocînd, deopotrivă, participarea noastră activă, a întregului popor la acest proces.

Meditînd în fața cărții cu paginile deschise, Paul Erdös, vice-președinte al Uniunii Artiștilor Plastici, mărturisea: « Am putea afirma că necesitatea de a îmbogăți patrimoniul de valori al culturii românești cu mărturii dintre cele mai semnificative ale epocii pe care o trăim a fost o preocupare constantă, o preocupare comună artiștilor a căror activitate concretă s-a îndreptat asupra unor variate domenii de creație. A răspunde orientării, îndemnurilor constante pe care conducerea partidului, personal tovarășul Nicolae Ceaușescu, le-a făcut și le fac pentru crearea unor opere de calitate presupune de fapt tocmai afirmarea plenară a unor complexe individualități artistice, a unor personalități creatoare ce nu se pot mulțumi cu fructificarea spontană a talentului, ci năzuiesc să cuprindă în raza înțelegerii fenomenele și mutațiile care definesc mersul nostru înainte. Subliniind noile realizări obținute în arta noastră — expresia profundului umanism al politicii partidului de dezvoltare multilaterală a personalității umane, a calității vieții — secretarul general al partidului a pus un accent deosebit, ori de cîte ori s-a referit la activitatea noastră, asupra rolului deosebit al artei în dezvoltarea conștiinței socialiste, în formarea omului nou ».

Carte de căpătîi, volumul « Artă și literatură » mărturisește despre un mare spirit revoluționar și un strălucit militant pentru făurirea omului nou, pentru ridicarea pe culmi a vieții spirituale a poporului, creatorul valorilor propriei sale societăți și culturi.

ARTA

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

revista arta la craiova

vasile drăguț

Contrar obiceiului instituit pentru aceste relatări, voi începe cu o apreciere finală: vizita colectivului redacțional al revistei Arta la Craiova a fost mult mai fructuoasă decît ne-am așteptat, atît prin ceea ce ne-au oferit atelierele și manifestările expoziționale la care am luat parte, cît și prin perspectivele de dezvoltare ce puteau fi descifrate în starea de ebulițiune a filialei locale. Într-o fapt — un fapt lesne de demonstrat cu date istorice bine cunoscute — viața artistică plastică a Craiovei, în epoca modernă și contemporană, poate fi considerată ca paradoxală. Într-adevăr, Craiova a avut, de timpuriu, o prezență activă în procesul de emancipare a artei românești, în sensul desprinderii de epuizatele tradiții postbizantine, pentru deschiderea către modalitățile de limbaj și de gîndire ale artei europene occidentale. Într-o perioadă în care poporul român făcea eroice eforturi pentru reașezarea stărilor politice și sociale, cînd suflul revoluționar al răscoalei lui Tudor Vladimirescu se amplifica și găsea noi temeiuri ideologice, pregătind revoluția de la 1848, micul centru de artă înfiripat la Craiova contribuia, prin opere ca acelea datorate lui C. Lecca, la resuscitarea sentimentelor patriotice, făcînd evident rolul pe care o compoziție pictată îl poate avea pentru exaltarea idealurilor de propășire. În continuare, viața artistică a orașului de pe Jiu a cunoscut o evoluție inegală, dar demnă de atenție, nu puțini fiind artiștii olteni care s-au implicat în mișcarea expozițională locală. Și totuși, în pofida faptului că de Craiova se leagă, într-un fel sau altul, nume de prestigiu național și chiar universal, ca Theodor Aman, Constantin Brâncuși, Gheorghe Anghel, Marius Bunescu, Eustațiu Stoenescu, H. H. Catargi, Ion Musceleanu, nu se poate spune că în cetatea Băniei s-ar fi închegat și maturizat un nucleu de viață artistică locală, un nucleu capabil să se impună în ierarhia nescrisă a filialelor U.A.P., alături de Cluj, Iași, Timișoara. Faptul pare cu atît mai ciudat, mai greu explicabil, cu cît la Craiova fiintează de multă vreme unul dintre cele mai bune muzee de artă din țara noastră, un muzeu care se bucură de un binemeritat prestigiu și peste hotare. Plecam, prin urmare, la Craiova sub semnul întrebărilor și incertitudinilor, cunoscînd că de foarte mulți ani nici un eveniment al cenaclului (devenit între timp filială) nu reușise să depășească condiția marginalității.

Duminică, 23 octombrie 1983, grupul redacțional ajungea în gara Craiova, într-un ceas de seară răcoroasă. Primirea zgomotoasă a gazdelor noastre nu a stînjenit rapiditatea « îmbarcării » în automobilele care ne așteptau cu prețul mărturisit, fără reproș, al orelor lungi pierdute pentru alimentarea cu benzină. Ne-am depus bagajele la hotelul « Jiul » și, fără întîrziere, am plecat pedestru pentru a vizita prima expoziție înscrisă în program. Spre plăcuta noastră surpriză, Craiova ne întîmpina cu o nouă și spațioasă galerie de artă, instalată în piața centrală a orașului, nu departe de Muzeul de Artă și în directă relație cu traseele culturale ale orașului, la mijlocul distanței dintre Teatrul Național și cel Liric. Deși ora era destul de tîrzie, iar expozanții erau doi tineri pictori, galeria nu ducea lipsă de vizitatori, fapt pe care l-am consemnat cu plăcere, recunoscînd în el un semn de interes din partea publicului local. Că acest interes este real, aveam să ne convingem în zilele următoare, pe seama lui justificîndu-se o parte din speranțele noastre de viitor. Totodată, merită să fie subliniată împrejurarea că expozanții, Octavian Ciocșan și Ladislau Vinceffy, sînt la început de carieră artistică și că nu fac parte încă din rîndul membrilor U.A.P. Grija colegilor din filială de a ne conduce, fără întîrziere, la expoziție (știind că în aceași seară se închidea pentru public) trebuie apreciată la modul superlativ, ca o expresie a spiritului de echipă, ca o manifestare a solidarității profesionale de care depinde atmosfera de necesară emulație din sînul obștei artistice locale. Nu este locul să insistăm aici asupra expoziției — despre ea a scris Călin Dan — destul să reținem nota de seriozitate, preocuparea evidentă pentru o rostire picturală clară și acurată.

Programul zilei de luni, 24 octombrie 1983, a fost deosebit de bogat. Împărțit în două echipe, grupul redacțional Arta a purces la vizitarea atelierelor de artiști. În mod firesc inegal, conținutul cantitativ și valoric al atelierelor vizitate a reușit, pe ansamblu, să ne convingă că potențialul artistic al Craiovei s-a modificat substanțial în bine, un rol deosebit de important în acest sens revenind tinerei generații. În atelierele individuale, în blocul de ateliere de lîngă liceul « Frații Buzești », ca și în casa de creație situată în cadrul de invidiat al parcului Bibescu (toamna era atît de colorată !) am putut vedea nu puține lucrări interesante, multe dintre acestea reținînd atenția prin îndrăzneala și, deopotrivă, prin sensul finisajului, înțeles ca o condiție a profesionalității. Aerul vetust din unele ateliere, faptul că uneori am avut impresia că timpul s-a oprit în loc și că nimic nu s-a întîmplat în viața unor artiști de vreme îndelungată a sporit efectul de contrast: pe de o parte aveam de a face cu lume de dincolo de margine, pe de altă parte eram atrași de balizele luminoase ale deschiderilor către larg.

În după amiaza zilei, în eleganta sală de conferințe a Muzeului de Artă, a avut loc întîlnirea grupului redacțional cu obștea artiștilor plastici din Craiova. Discuțiile s-au dezghețat cu greutate, intervențiile șovăind între convenționalul plat și curajul timid. Alexandru Isbașa a ținut să remarce eforturile făcute pe plan local pentru mobilarea orașului cu lucrări de artă monumentală, citînd în acest sens monumentul « Frații Buzești » de Boris Caragea. În aceeași ordine de idei s-a referit la Monumentul independenței de la Calafat, localitate în care a luat ființă și un muzeu de artă.

În continuarea primului vorbitor, pictorul Ilie Marineanu deplînge împuținarea arborilor de magnolia, odinioară o podoabă a curții Muzeului de artă. Pînă aici, cam puțin pentru o dezbatere pe care o așteptam de mult și pentru care s-a adunat toată filiala. Mai decis, Rusu Grigorian ridică problema artei monumentale constatînd — ne grăbim să-i întărim constatarea — că municipiul Craiova este sărac în monumente și în decorații murale reprezentative pentru epoca de înflorire pe care o străbate. Intrările în oraș, pe marile artere de penetrare, nu sînt înzestrate cu elemente signaletice de valoare și nu se face nimic pentru decorarea corespunzătoare a construcțiilor noi. Ca monumentalist, format în secția de specialitate a Institutului de Arte Plastice « N. Grigorescu », el regretă că de cînd a venit la Craiova nu poate lucra așa cum ar dori, trebuind să se mulțumească doar cu grafica și pictura de șevalet. Ascultîndu-l pe Rusu Grigorian, mă întrebam dacă cineva dintre cei care răspund de viața artistică a Craiovei a avut ocazia să vadă admirabilul ansamblu de lucrări de artă monumentală care decorează sala de conferințe a institutului de istorie « Nicolae Iorga » din București. Avînd ca temă istoria poporului român, acest ansamblu a fost realizat ca lucrare de diplomă a clasei conduse de prof. V. Celmare, în anul 1980, principalul autor al proiectelor fiind Rusu Grigorian, pe atunci încă student. Este o reală pagubă pentru oraș că un talent de asemenea anvergură stă nefolosit.

Tot despre arta monumentală a vorbit și tînărul Mircea Novac, preocupat de lipsa de interes a edililor pentru înfrumusețarea orașului. Își făcuse la un moment dat iluzii cu niște proiecte pentru fațadele unor blocuri de pe Calea Bucureștilor, dar nu s-a realizat nimic în cele din urmă. Nu putem decît regreta eșecul semnalat, mai ales că despre calitățile artistice ale lui Mircea Novac avem să ne dăm mai bine seama cu ocazia expoziției sale vernisate o zi mai tîrziu.

Cu obișnuita-i volubilitate și franchețe, Horia Horșia a făcut un călduros apel la luciditatea critică a tuturor artiștilor craioveni, solicitați să facă susținute eforturi pentru a asigura filialei din Bănie un binemeritat prestigiu. El s-a referit la tinerețe, la perspective, la dreptul discursului în cetate. Din nefericire apelul său nu a fost receptat în cadrul dezbaterii noastre, dezbatere care s-a încheiat cu . . . promisiunea continuării.

De la Muzeul de Artă, trecem la Galeria de artă unde sîntem invitați să participăm la vernisajul expoziției de pictură Victor Pârlac. Găsim sălile galeriei înțesate de public, un public care așteaptă răbdător discursul inaugural. Este o ambianță plăcută în care ne place să descifrăm o trezire pentru artă a orașului (îmi amintesc de o inaugurare de salon plastic local la care, în afară de artiștii expozanți, nu participau decît două-trei oficialități). Expoziția este serioasă ca ținută, cu destule lucrări notabile pentru limbajul sensibil, pentru încărcătura emoțională, dar despre ea se va vorbi mai departe, sub semnătura Olgăi Bușneag.

În dimineața zilei de 25 octombrie, cu bunăvoința organizatorilor sejurului nostru craiovean, întregul grup s-a deplasat la Scăești pentru a vizita punctul muzeistic memorial H. H. Catargi. Șoseaua șerpuiește într-un relief colinar, de o tandră moliciune, descoperind la fiecare curbă perspective largi care se pierd în bețurile domoale iscate de lunca Jiului. Satele se înșiră monoton, fără nimic spectaculos în compoziția lor, doar cîrdurile de gîște trezind în noi nostalgii gurmande. Ici colo, cîte un vechi conac amintește de implacabila trecere a istoriei, nu fără regretul că valori arhitectonice de certă importanță nu beneficiază de îndestulătoare grijă pentru a deveni ceea ce ar trebui să fie: podoabe ale locului. O interpretare vulgară a luptei de clasă și teoriei celor două culturi (« conacul este al boierului ») a condamnat numeroase monumente de reală frumusețe, uitîndu-se că boierii nu au construit niciodată conace, că aceste edificii au fost înălțate prin truda pălmașilor, că ilustrează potențialul economic al unei colectivități și, în același timp, creativitatea meșterilor zidari și decoratori.

La Scăești, vechiul conac Catargi adastă într-o grădină cu două fețe: destul de îngrijită spre șosea — « la vedere » — în jalnică neorînduială în partea din spate, acolo unde vechiul iaz bălțește încărcat de murdării, plîns de sălciile din jur. Examinînd situația creată, am ajuns la concluzia că ar fi profitabil ca te-

https://biblioteca-digitala.ro

renul întregii grădini să intre în atenția Facultății de agronomie a Universității din Craiova, un colectiv de specialiști putînd asigura reproiectarea peisagistică și productivă, la această acțiune putînd fi antrenată și U.A.P., eventual prin organizarea unor tabere de creație. Cele două camere care în prezent alcătuiesc punctul memorial sînt departe de a întruni calitățile unei bune prezentări muzeistice. Și totuși: prezența cîtorva lucrări de referință, șevaletul maestrului, puloverul maron pătat de culoare și alte obiecte personale binecunoscute celor ce i-au fost apropiați reușesc să creeze o atmosferă de emoționantă evocare a celui ce a fost unul dintre cei mai importanți pictori români din acest secol. Preluarea acestui punct muzeistic de către Muzeul de artă din Craiova pare singura soluție de viitor, pentru o corespunzătoare punere în pagină a valorosului material aflat aici în păstrare, pentru o cuviincioasă cinstire a unei ilustre personalități culturale, conacul de la Scăești putînd deveni un punct obligat de popas pentru toți iubitorii de artă care străbat Oltenia.

De la Scăești, ne-am îndreptat spre Coțofenii din dos, sat situat de cealaltă parte a Jiului, nu departe de marele combinat chimic de la Ișalnița. Obiectivul nostru este vechiul conac, monument istoric de excepțională valoare, cea mai veche reședință civilă păstrată în Oltenia și una dintre cele mai vechi la scara întregii țări. Desfășurată pe trei nivele, cu pivniță monumentală boltită, parter și etaj, construcția vechiului conac impresionează prin armonia și robustețea formelor, prin frumusețea așezării — pe terasa Jiului — dar mai ales prin generoasele ceardace cu arcade pe coloane. Datînd din epoca lui Matei Basarab — verosimil după 1650 — își subliniază valoarea istorică și arhitectonică prin aceea că devansează cu cîteva decenii palatele brâncovenești de la Potlogi și Mogoșoaia, demonstrînd, prin însăși existența sa, că elemente considerate odinioară de import — ca loggia și ceardacul monumental — erau binecunoscute meșterilor autohtoni, făcînd parte din tradiția locală. Arhitectura exterioară a clădirii se află într-o perfectă concordanță cu spațiul interior caracterizat prin armonioasele sale încăperi, la a căror expresivitate contribuie nu puțin rafinatul sistem de boltiri cu penetrații. Ar fi încă multe de spus despre conacul de la Coțofeni și curtea sa, despre starea de abandon și neglijență care vine în flagrantă contradicție cu prevederile Legii pentru ocrotirea patrimoniului cultural național. Ne întrebăm, cu întristată uimire, de ce un vechi și perfect realizabil proiect privind crearea unei rezervații de arhitectură populară întîrzie să fie luat în considerație. Prin funcțiunile sale de ordin cultural-turistic, prin valorificarea complexă a terenului abandonat (căci printre casele rezervației ar putea fi plantați pomi roditori) complexul arhitectonic de la Coțofeni s-ar putea situa — ca frumusețe și importanță — alături de Golești, Bujoreni, Curtișoara, localități în care bunii gospodari din județele Argeș, Vîlcea și respectiv Gorj au creat de mult asemenea unități menite să salveze cele mai reprezentative realizări ale arhitecturii populare. Continuăm să sperăm că bunele măsuri nu vor întîrzia să vină.

De la Coțofeni ne-am întors la Craiova, grăbiți să ajungem la Muzeul de artă unde urma să participăm la vernisajul expoziției de grup a tinerilor Sorin Novac, Rusu Grigorian, Marcel Voinea, Mircea Novac. După densa prezență de public la vernisajul din seara precedentă, nu ne-a mai surprins prea tare faptul că, înainte de ora 12, sălile muzeului erau pline cu cei veniți să participe la evenimentul expozițional. Dar faptul este fapt și consemnarea sa repetată se înscrie între mărturisitele constatări că la Craiova au loc unele mutații (pozitive) de atitudine față de fenomenul artistic plastic. Poate că, în sfîrșit, la capătul multor ani de trudă, de migăloasă sensibilizare a publicului, Muzeul de artă din Craiova ajunge să vadă roadele pîrguindu-se (ne-am ferit să spunem că le culege). După scurtele dar atît de prețioasele perioade de directorat ale lui Anatol Mândrescu și Nicolle Borteș, temeinica activitate a actualului director, Paul Rezeanu, are meritul de a fi întărit cu răbdătoare perseverență prestigiul instituției, contribuind la sporita sa receptare în spațiul cultural național și chiar internațional. Chiar expoziția de acum, deși o manifestare de tineri debutanți, a fost organizată cu neabătută rigoare, modul generos al prezentării fiind o condiție de succes. Neîndoielnic, prin asemenea acțiuni, Muzeul de artă din Craiova netezește căile de comunicare dintre public și fenomenul artistic contemporan, sporind șansele de afirmare ale tinerei generații. Dincolo de faptul că un asemenea mod de a proceda este caracteristic muzeografiei moderne din întreaga lume — căci Muzeul de artă a încetat să mai fie un simplu depozitar, el trebuie să fie un promotor — mai remarcăm aici preocuparea personală a directorului pentru reușita manifestărilor expoziționale, implicarea sa totală, inclusiv ca prezentator, asigurînd o mai bună corelare a eforturilor. În cazul expoziției la al cărei vernisaj eram și noi părtași, trebuie avută în vedere valoarea de excepție pentru un debut, fiecare dintre cei patru tineri artiști meritînd o cronică specială. Întrucît această misiune îi revine lui Horia Horșia, mă rezum la a spune că cu asemenea forțe creatoare (altele noi le dorim cît de curînd instalate la Craiova), cetatea Băniei are exact ceea ce îi trebuie pentru a deveni un centru artistic dinamic și de înalt interes în marele colocviu al artelor din țara noastră. Factorii responsabili de viață cultural-artistică au datoria să vegheze ca acest prețios capital să nu se irosească, asigurîndu-i cele mai bune condiții de manifestare.

După momentul festiv al vernisajului și o primă luare de contact cu lucrările instalate în trei elegante săli ale muzeului, ne deplasăm în parcul Bibescu unde, la casa de creație, ni se rezervau niște momente de detentă. Ploaia liniștită și galbenă de toamnă nu ne împiedică să facem o scurtă plimbare « romantică » (pentru mine încărcată de amintirile copilăriei) pe la groapa cu urși, pe la falsul castel medieval, pe la podul suspendat, în vecinătatea căruia lipsa de imaginație asociată cu risipa a « trîntit » o inutilă scară monumentală. Cu fondurile irosite aici s-ar fi putut realiza o lucrare de artă de care orașul să fi avut adevărată nevoie. Casa de creație ne întîmpină cu radioasă bunăvoință, dar nu zăbovim prea mult aici, dornici să ne întoarcem în oraș, atît pentru a reînnoi cunoștința cu centrul istoric, cît și pentru a vedea cîteva dintre realizările arhitecturii noi. Ca vechi craiovean, nu pot să nu remarc impetuoasa dezvoltare urbanistică, dezvoltare exprimată fără echivoc de saltul demografic: de la cca 60.000 locuitori, cîți avea Craiova înainte de război, s-a ajuns la 300.000, cei mai mulți locuitori fiind ocupați în marile unități industriale care s-au construit în interval de cîteva decenii. Deschiderea unor noi artere și construirea unor impozante cartiere fac parte din procesul firesc de dezvoltare și nu puține sînt realizările arhitectonice notabile. Pe de altă parte nu pot să nu regret faptul că unii proiectanți nu au înțeles necesara relație care trebuie să existe între modulațiile reliefului și formele arhitectonice, după cum nu au reușit să înțeleagă că a construi într-o zonă istorică înseamnă a găsi ritmuri, gabarite, alternanțe, contraste capabile să evoce vechimea și zestrea istorică a unui oraș. Zona străzilor Madona Dudu-Elca Piața Veche, odinioară atît de subtilă prin mișcarea concordantă a terenului și a construcțiilor a dispărut sub masa grea a unor blocuri care nu numai că nu beneficiază de calitățile reliefului dar le și anulează. Străbătînd centrul istoric și constatînd graba unor demolări (cînd printr-o asanare bine chibzuită s-ar fi economisit bani și materiale, păstrîndu-se totodată un fond valoros de edificii cu mare capacitate de evocare), încerc un sentiment de neliniște, ca nu cumva și alte clădiri, dintre cele reprezentative, să cadă pradă tîrnăcopului. Se uită prea des că monumentele de arhitectură, centrele istorice urbane alcătuiesc arhiva clădită a unei națiuni și că, cu pierderea fiecărei construcții vechi dispare o mărturie a creativității unui popor. Se știe că în prezent, atît în cadrul organizat de către UNESCO cît și în cadrul unor organisme internaționale de specialitate, se depun susținute eforturi pentru concentrarea atenției în scopul salvării nu doar a monumentelor izolate ci și a marilor ansambluri de arhitectură vernaculară care dau personalitate unui oraș. Craiova se numără printre puținele orașe de la sud de Carpați care mai are încă posibilitatea legitimării sale, în perspectivă istorică, printr-o vatră constituită alături de care s-au ridicat monumentele arhitectonice ale prezentului. Păstrarea acestei calități depinde de înțelegerea proiectanților de azi, cărora le dorim o mai deschisă abordare a problemelor de cultură și semnificație istorică. În acest context trebuie considerată și neinspirata amplasare a obeliscului Independenței: un monument nu se instalează nicicum într-o groapă, cu efecte de perspectivă coborîtoare, iar un asemenea monument, atît de încărcat de semnificații pentru toți românii, nu trebuia așezat pe o arteră mărginașă, într-o intersecție aglomerată în care prezența sa este practic anulată. Ultima zi a vizitei noastre la Craiova s-a consumat pe trasee diferite, funcție de împărțirea de rubrici în corpul grupajului de materiale. Unii au vizitat cartierele noi, alții au revenit mai stăruitor în cartierele istorice ale orașului, alții au poposit pe îndelete în muzeele de artă, de istorie și de etnografie, toți încercînd în cele din urmă regretul că timpul a fost prea scurt. O întîlnire de rămas bun la Casa Universitarilor (prețios edificiu a cărui îngrijită păstrare se impune cu precădere) și vizita noastră a luat sfîrșit pe peronul gării, unde sîntem însoțiți de foarte mulți artiști craioveni. Plecăm cu convingerea că am avut prilejul de a fi martorii unei îmbucurătoare prefaceri și ne promitem să revenim la Craiova spre a ne convinge că nu ne-am înșelat. Mulțumirile de bună primire se adresează tuturor gazdelor noastre și nu în ultimul rînd lui Eustațiu Gregorian care a vegheat cu discretă emoție ca totul să se desfășoare sub semnul unei benefice cordialități.

https://biblioteca-digitala.ro

tradiție și modernitate

mihai ispir

Pentru cel îndemnat să-i deslușească specificul, Craiova apare ca un oraș unde trecutul și prezentul își îngemănează luminile multiform, într-o diversitate de situații urbanistice. E un oraș în reconstrucție. O reconstrucție motivată de teribila zi care a fost 4 martie 1977, dar și de necesitățile vitale, ce determină în mod obișnuit faptul restructurării urbane.

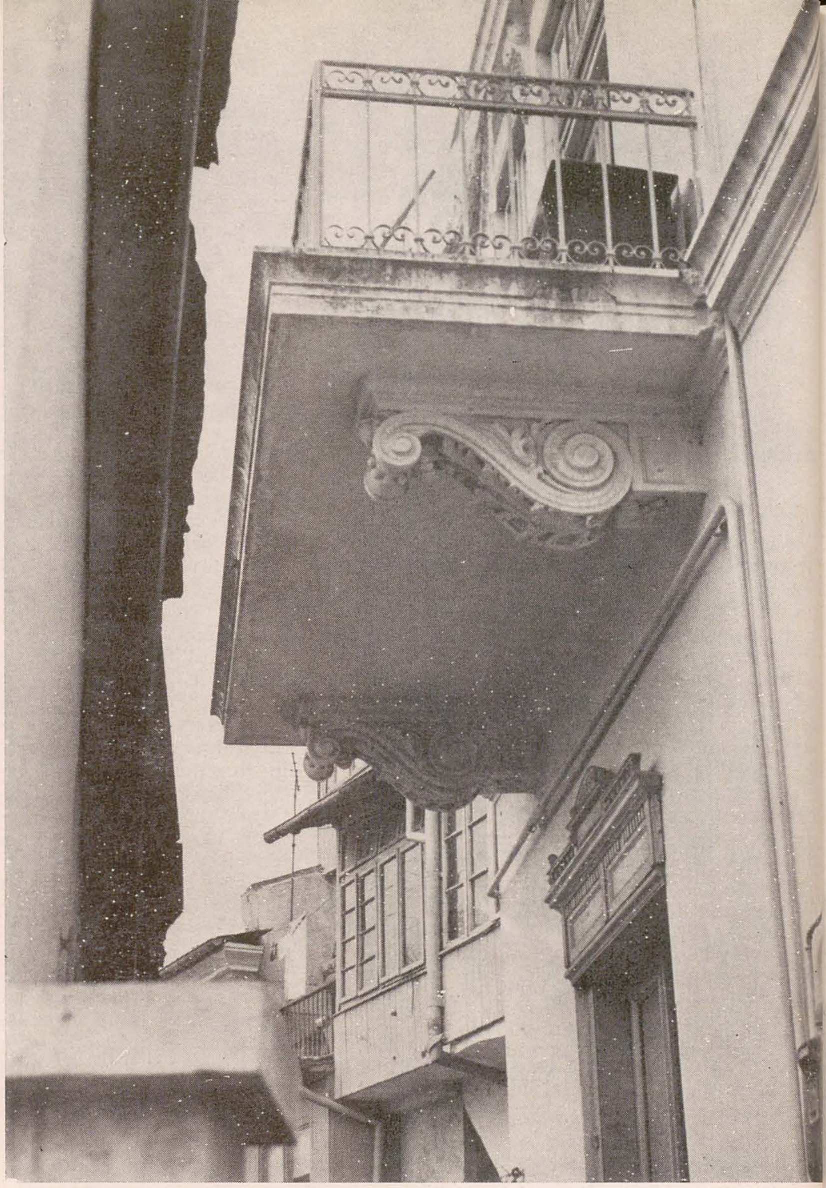
Noua arhitectură craioveană, care atrage, întîi de toate, prin pondere și pregnanță, lasă să se întrevadă, în multe din componentele sale, strădaniile celor implicați în conceperea și realizarea ei, de a fi la înălțimea exigențelor unei actualități dinamice, efervescente, caracteristice societății românești de azi, de a răspunde cerințelor unui oraș modern, viu, înzestrat cu toate datele civilizației vitezei și electronicii. Totodată, se conturează și efortul proiectanților de a se întoarce către resursele autohtone ale formei arhitecturale, de-a depăși strictețea unui funcționalism frugal și rigid, nu doar pe căi « postmoderne », ci resuscitînd o morfologie istorică, a clădirilor civile, a culelor, conacelor sau curților întărite.

Remarcabilă de asemenea e și rezervarea spațiilor pietonale, străzi sau piețe, locuri de captare a interesului vizual, de popas și întîlnire, pauze binevenite în circuitul vieții urbane, alcătuind, în fond, adevăratele nuclee ale citadinității. O arhitectură în totul originală și spectaculoasă, nu lipsită, pe alocuri, chiar de o anumită « agresivitate », în proporția în care « agresivitatea » face parte din spectaculos... Sigur că o activitate atît de amplă cum e aceea de reformulare a fizionomiei unui oraș, întîmpină nu puține dificultăți, și nu poate ocoli, întotdeauna, anumite neajunsuri. Am avut astfel impresia că, uneori, confruntați cu atîtea preocupări de anvergură, arhitecții au lăsat în umbră studiul detaliului, unde, totuși, un Mies van der Rohe vedea întruchipat însuși spiritul autentic al profesiunii. Am verificat spusele acestui *pater* al arhitecturii moderne, ce-i drept, într-o împrejurare ultrabanală: văzînd cum, de pildă, oglinda camerei noastre de hotel fiind plasată într-un fel de nișă, destul de adîncă, bărbieritul cotidian începea să devină riscant întrucît figura celui împricinat se reflecta la o distanță ce nu mai îngăduia a i se desluși decît forma generală... Un detaliu, firește. Dar un detaliu ținînd întrucîtva și de *spațiul interior*, în care, îndeobște, se descifrează elementul distinctiv al arhitecturii. La Craiova, cîteodată, am avut senzația că acest rol a fost acordat jocului plastic al fațadelor, fără vreo legătură necesară, nemijlocită, cu ceea ce se întîmplă în spatele lor. Dar acestea sînt, pînă la urmă, aspecte accidentale, controversabile, oricum mai puțin importante.

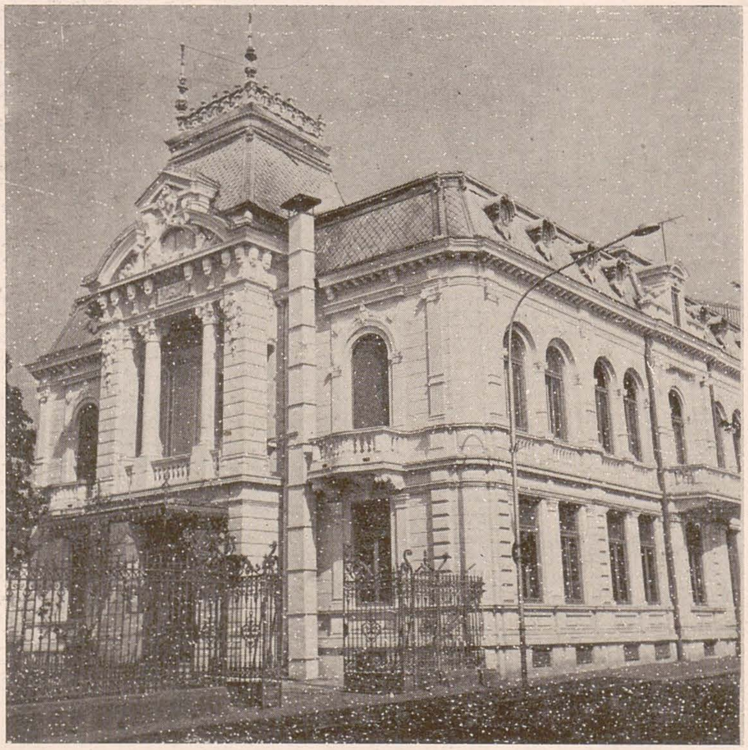
O problemă axială ce nu are cum fi evitată în cursul unei acțiuni de sistematizare citadină, o creează, însă, fără doar și poate, integrarea nucleului istoric al orașului în trama urbană propusă. Or, pare natural ca la baza unei asemenea operațiuni să stea însăși definirea noțiunii de centru istoric. Deși de o relativă complexitate, chestiunea e reductibilă la cîteva observații simple, de domeniul evidenței. Un monument, un edificiu istoric nu pot trăi izolat, rupte din contextul lor originar. Așa cum o plantă adusă de pe alte meleaguri are nevoie, spre a supraviețui, de un microclimat anume, tot astfel o clădire ajunsă pînă la noi din alte vremi, pretinde un spațiu, o alveolă de protecție, care să-i justifice rostul în structura organismului urban, articulîndu-se totodată, logic și inteligibil, cu zonele modernizate. Definind astfel centrul istoric și ca o rezervație de arhitectură menită să conserve ideea de continuitate a existenței unui oraș, două mari categorii de soluții se impun cînd e vorba de a dezvolta fondul construit: fie amplasarea noilor cartiere în afara centrului istoric, fie « însănătoșirea » acestuia prin « plombe » inserate în interiorul său. Desigur, asemenea « plombe » trebuie să se bucure de o dublă calitate: să exprime faptul că sînt clădiri moderne, și să sugereze prin scară, volume, proporții, ș.a., o tipologie tradițională. Lucrul nu e deloc imposibil. Un prieten arhitect îmi povestea că a văzut, într-o țară învecinată, o piațetă la origine medievală, distrusă aproape complet în cel de-al doilea război mondial și între timp refăcută. Edificiile erau toate noi, ridicate pe structură vizibilă din beton armat, dar aveai mereu senzația că te afli în mijlocul unui ansamblu gotic, necontenit evocat prin siluetă, regim de înălțime, deschidere a traveilor.

1. George Vlădescu: Peisaj din Craiova, ulei
2. Casa Băniei, detaliu coloană

https://biblioteca-digitala.ro



Se pornește, de obicei, în atari operațiuni de « chirurgie » urbanistică, de la studiul aplicat al condițiilor ce le oferă substanța istorică locală. În cazul Craiovei, centrul istoric, grupat din veacul al XVII-lea în preajma Băniei, s-a dezvoltat la începutul secolului al XIX-lea, pe făgașul ulițelor comerciale, în jurul intersecției drumurilor Bucureștiului și Vîlcii — « locul hanurilor mari și mici » — ori a piețelor « Răscrucelui mic » și « Răscrucelui mare ». O primă trăsătură a acestui centru a fost, cum remarca și profesorul Vasile Drăguț, adaptarea siluetei urbane la formele terenului, la înălț rile și depresiunile acestuia. O a doua, ar constitui-o stratificarea radială, am spune, dincolo de reveniri și excepții, a etapelor stilistice identificabile. Pe o arie destul de clar delimitată se alăturau casele de tîrg cu *geamlîc* — din categoria cărora, îndeosebi pe lîngă ruinele Hanului Hurez se mai păstrează



https://biblioteca-digitala.ro

p. 6
1. Casa Băniei, detaliu
2. Balcon cu modilioane
3. Fosta Casă Puiu Pleșa
4. George Vlăescu: Peisaj craiovean, ulei

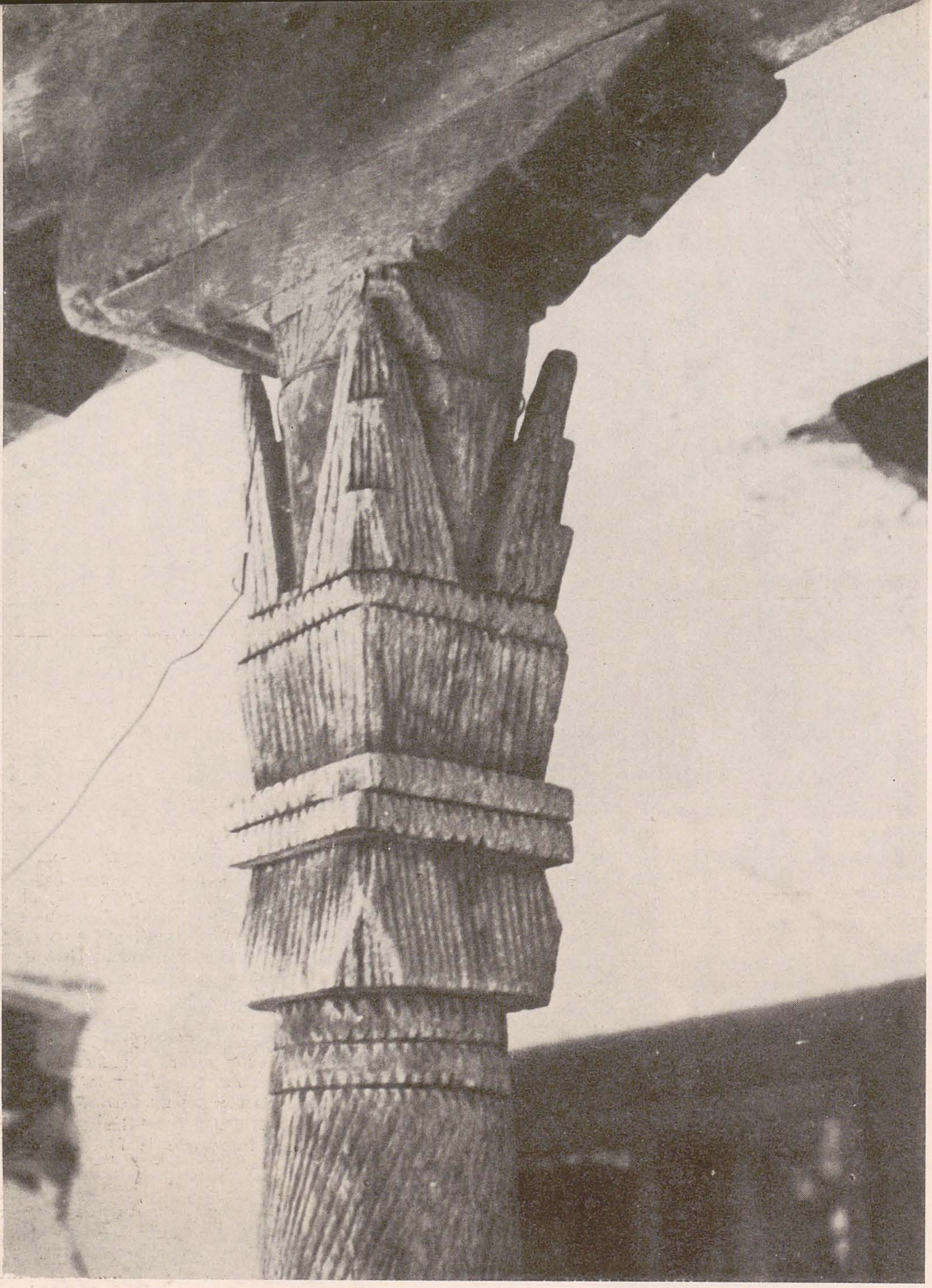
p. 7
1. Victor Pârlac: Peisaj din Craiova, ulei
3. Geamlîc tradițional și stil neoromânesc (motivul peisajului alăturat stînga, aproximativ din același unghi de vedere)
2, 4. Eclectism în vechea zonă comercială

cîteva admirabile exemplare — și tot acolo, din loc în loc, se iveau reședințele boierești cu acoperișuri înalte, așa cum apare azi Casa Glogoveanu, înveșmîntată între timp în decor neoclasic. La granița secolelor XIX și XX se construiește apoi, intens, pe străzile Unirii, Lipscani, România Muncitoare ș.a. Este epoca marilor palate și edificii publice semnate de Paul Gottereau, Albert Galleron, Ion Mincu, Constantin Iotzu, Duiliu Marcu, palate întruchipînd modele reprezentative pentru eclectism și Secession, sau pentru stilul neoromânesc, și interpretate îndată la clădiri mai modeste, comerciale ori de locuit. Ultimele făceau să d inuie încă o tradiție specifică arhitecturii civile orășenești românești, constînd în răzlețirea caselor printre grădini și parcuri, în asocierea zidurilor și spațiilor de verdeață. Ar fi aceasta o a treia trăsătură dezvăluită de zona istorică a Craiovei.

Astfel constituit, ca un întreg coerent, închegat din aproape în aproape, centrul istoric craiovean ar fi putut alcătui nu doar o premisă perfect valabilă pentru interesante încercări de reciprocă racordare a vechiului și noului arhitectonic, dar și un izvor de idei — dacă ne-am referi numai la soluția adaptării la teren — pentru cei ce se îngrijesc astăzi de modelarea ambianței orașului. Deocamdată, o bună parte din cartierele istorice pot deja fi privite doar pe pînzele și cartoanele pictorilor care s-au grăbit să le fixeze imaginea. Poate că o mai atentă aplecare a proiectanților asupra mărturiilor, conservate sau consemnate, ale temeinicului fond construit craiovean nu ar fi fost fără folos, cu atît mai mult cu cît unele exemple se află, încă, la îndemînă. Dincolo de acestea, însă, ni se pare că orice discuție asupra raportului nou-vechi în arhitectura unui oraș ar fi util să plece de la acceptarea *entității globale* a nucleului istoric și nu de la izolarea pe hartă a unuia sau altuia dintre monumentele ce-l alcătuiesc.

O astfel de perspectivă nu ar face, credem, decît să împlinească rețeaua parametrilor pe care proiectanții craioveni îi au în vedere în munca lor, fără îndoială absolut stimabilă și rodnică în rezultate. Cele cîteva notații de mai sus nu se vor, de altfel, în nici un caz, sfaturi sau precepte; ci simple impresii de vizitator, însemnate la fața locului și redate ca atare.

https://biblioteca-digitala.ro



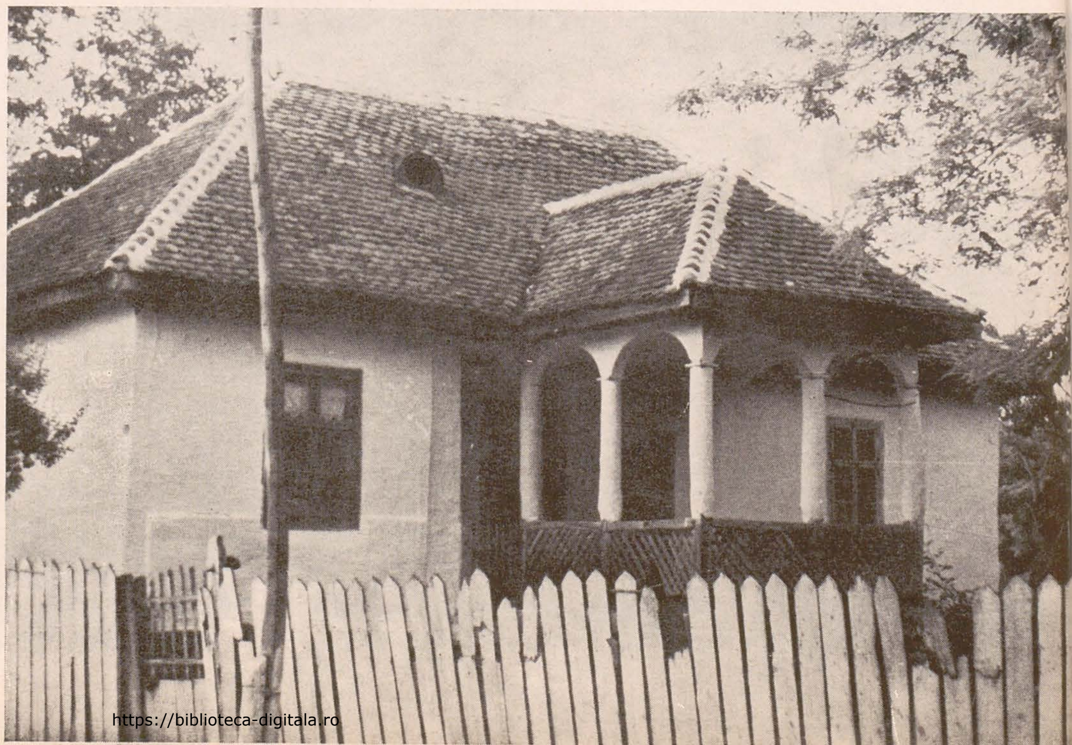
de pe obiectele găsite la Gîrla Mare, şi, în sfîrşit, « urcînd » pe Cîmpia înaltă a Bălăciţei, suspendată brusc la vreo şaptezeci de metri pe malul stîng al Drincei, de unde, timp de patru zile, am coborît pe mica vale a Corzului pînă la Cernăteşti şi de acolo la Craiova.

În drumurile mele, făcute între 1956 şi 1971, venind dinspre Turnu Severin, pe şoseaua care 20 de kilometri merge de-a lungul Dunării, pînă în dreptul răscrucii dintre Securicea şi Rogova, de unde o apucă spre Vînjul Mare, mi se înfăţişa cîmpia fără margini cu satele apărînd la orizont ca insule de verdeaţă întunecată. Drumurile largi şi prăfoase sînt marginite de salcîmi bătrîni; şiruri de care cu boi aduceau pietriş dinspre Corlăţel, altele se întorceau goale sau pline cu mărfuri de la oraş. Şoseaua albă intră în Corlăţel, sat ceva mai mare, pomenit încă de la 1540 în documente, cu biserică făcută la 1837 de ctitori între care se află şi Alecu Aman, tatăl lui Theodor Aman, avînd boier Alecu şi un prea frumos epitaf. Pe la mijlocul veacului trecut vatra satului era în altă parte, la locul numit « Ceşmele », unde se mai văd şi azi gropile bordeielor, şi biserica fiind tot îngropată în pămînt ca nicăieri în altă parte din România decît aici în acest sud al Olteniei, oamenii ţinînd minte « groapa bisericii ». Valea Anilor este un sătuc mic, cu uliţă dreaptă de cîmpie, cu casele înecate în verdeaţa duzilor, a salcîmilor, a pomilor fructiferi de tot soiul. Clima este dulce prin aceste locuri, cu veri călduroase dar fără vînturi uscate, cu ierni blînde (media —1°C), cu zăpezi bogate repede topite primăvara. Şi viilor le merge bine pe coastele domoale însorite. Mai departe, spre Vlădaia în centrul căruia apare organizarea tipică a acestor sate din « cîmpia înaltă a Bălăciţei », cu cîrciumă mare cu « şopron » imens, foarte larg, în faţă, şase-şapte metri, sprijinit pe stîlpi, sub care intră şi carele, nu numai drumeţii, cu cişmea de piatră monumentală, vag ecou balcanic dar şi semn al trecerii turmelor de oi ale ungurenilor din nord, în jurul căreia spală rufe femeile la acest ceas şi se strîng gîştele în cîrduri mari, la firul de apă ce se prelinge; uliţele urcă uşor pantele line ale versanţilor, podeţele văruite trec deasupra şanţurilor adînci din faţa gardurilor albe. Mai este o cişmea în Vlădaia, pe valea micului pîrîu Drincea, în jurul căreia se întinde un vast maidan pentru dejugatul boilor şi popositul carelor. De la Vlădaia spre Almăjelu drumul intră în peisajul specific al dealurilor Corzului, una din micile ape orientate vest-est, care brăzdează aproape paralel partea centrală a acestei neumblate cîmpii « înalte ». Între dealuri foarte scunde se succed Valea Mare, Valea Corzului, Valea Gogoşului, Valea Poiu, Urdiniţa, Terpeziţa, Mascotu, Deznăţuiu, vărsîndu-se în Jiu sau în Dunăre; văile sînt puţin adînci, cu coaste domoale, cu pîlcuri de copaci şi mici păduri rămase pe rotunzimile dealurilor prelungi. După Almăjelu, trec prin Dobra, sat de culme; drumul

sudul necunoscut al olteniei

jurnal de cîmpie

paul petrescu



Pe văi ascunse

Atras mereu de zările cîmpiei, le-am străbătut şi pe cele ale Olteniei, trecînd prin satele moşneneşti ale silvo-stepei romanaţene, cu vestiţii « boieri ai Dioştilor », cei cu satul ars şi reconstruit prin anii 30 ai secolului nostru, traversînd lunca largă şi înverzită a Jiului, pe la Lişteava şi Grindeni, în preajma vechii schele a Bechetului, umblînd în vara uscată pe drumurile Cîmpiei Băileştilor înspre cotul Dunării de la Calafat, oraşul pierdut la capăt de cale ferată, oferind surpriza peluzelor de trandafiri sădiţi de un grădinar olandez, trecînd apoi în Cîmpia joasă a Blahniţei unde probabil mai zac neştiute comori ale enigmaticelor semne

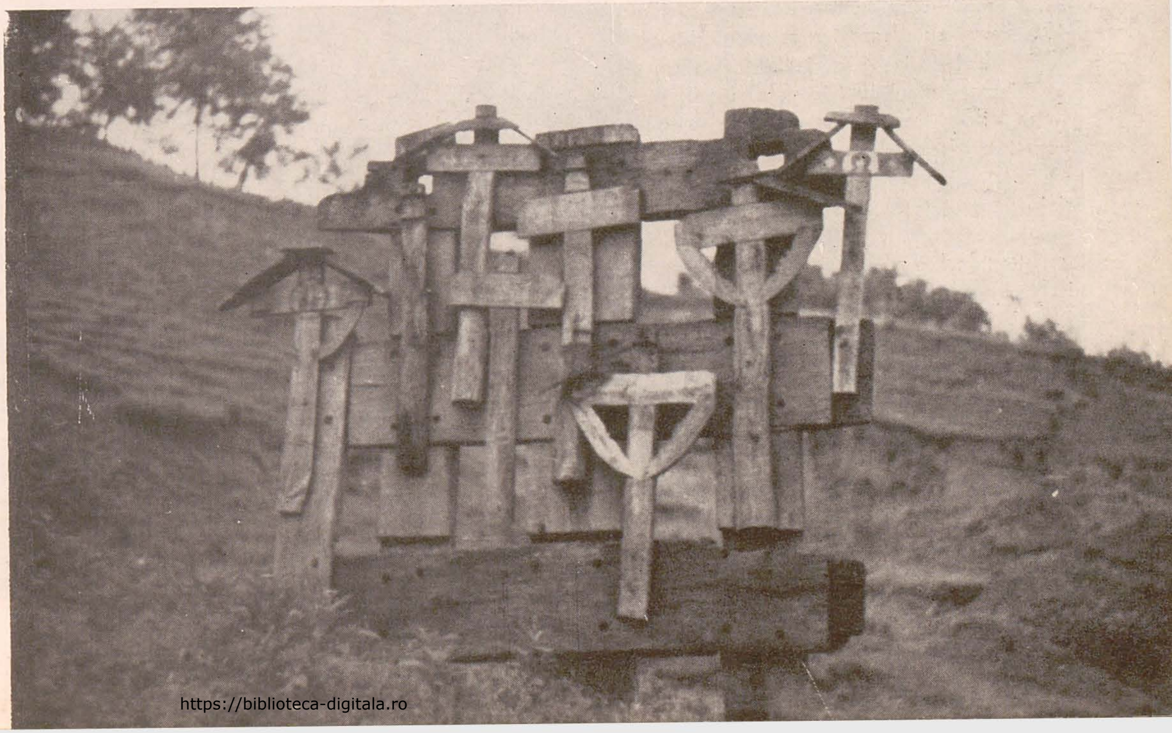
https://biblioteca-digitala.ro

coboară în vîlcele, mărginite de coaste acoperite cu vii, cu culturi de porumb semănat în fîșii înguste printre vii, cu pomi fructiferi, cu grădinării de zarzavaturi și cu bostănării pe poala coastelor topindu-se în valea aproape uscată. Urmează Costanda, sat vechi tras la linie spre Dobra, ascuns în vîlcele împădurite și în zăvoaie. Iată-mă ajuns și la Bălăcița, satul din inima acestei ciudate zone, care i-a dat și numele, sat mare de culme, cu vale înflorită, cu culturi agricole, vii și zarzavaturi, fîntîni numeroase, toate laolaltă vorbind despre rodnicia pămîntului. Verile foarte călduroase, ca cea în care umblu eu acum (media lui iulie +29°C), ploi multe primăvara, toamne lungi însorite, favorizează creșterea nu numai a cerealelor ci și a viței de vie, a tuturor felurilor de pomi fructiferi.

Cale destul de lungă, aproape 15 kilometri făcuți pe jos, duce, prin Gvardinița de pe izvoarele Deznățuiului care străbat și Bălăcița, la Corzu, sat împrăștiat pe trei culmi paralele între care curg mici pîraie; cracul Părpăleștilor este cel mai dezvoltat, cu casele mijind printre livezile de pomi; valea largă este uneori înmlăștinită, deși sus, pe culmi apa lipsește și oamenii fac distanță mare pînă la fîntîni și cișmele. Valea Corzului se desfășoară spre răsărit către Busu, Bărboiu, Țiu, apoi mai departe spre Cernăteștii cu culele și casele sale mari de negustori, toate satele cu centre marcate de cîrciumi, fîntîni și troițe, cu cruci multe bătute în stîlpii de telegraf din preajma cișmelelor, pînă la Valea lui Pătru (satul prietenului Lucian Roșu) cu minuscula-i biserică de lemn din vechiul cimitir. Umblînd altădată la vreme de primăvară, prin aceste văi ascunse și rar bătute de etnografi, am fost întîmpinat de regularitatea culturilor agricole făcute în fîșii lungi, înguste și drepte, reminiscențe poate ale vechilor curele moșnenești, presărate cu pîlcuri de arbori de diferite esențe, ca un vast parc englezesc, colorînd peisajul în tonurile multiple ale diferitelor soiuri de pomi; este un peisaj vizibil organizat de foarte lungă vreme, oamenii ținînd la copacii parte puși de moșii lor bătrîni, parte fiind resturi din codrul ocrotitor de odinioară. Valea pare o gură de rai încremenită în istorie și nu e de mirare că pe aceste meleaguri binecuvîntate omul și-a găsit adăpost și posibilități de hrană încă din zorile istoriei, după cum atestă foarte numeroasele descoperiri arheologice marcînd diferite nivele de civilizație de la paleoliticul inferior și neolitic (Dobromira, Verbița, Verbicioara, Sălcuța, aici fiind) pînă la epoca bronzului (Coțofeni) și a fierului (Sălcuța) și pînă la cetatea dacică de la Bucovăț, unde străjuiește și mănăstirea cu același nume. Nu lipsesc nici așezările romane ca cea documentată cu tezaurul monetar de la Vîrtopu și nici urmele materiale care atestă continuitatea populației autohtone în secolele al VII-lea și al VIII-lea e.n. de la Terpezița și Verbița. Evul mediu este și el bogat în atestări privind această zonă, astăzi oarecum izolată dar plină de viață în trecut. Verbița fiind întărită de Vladislav la 1387 mănăstirii Tismana, iar la 1399 în documente fiind menționate Poroina și Poroinița. În secolul al XVI-lea zona se arată a fi populată intens dacă sînt amintite 25 de sate bogate în cereale, miere, brînză, lînă, ceară. Și iată cum peisajul prin care trecem și geografia îndreaptă și îndeamnă gîndul către înțelegerea trecutului, către istorie adică, ambele ușurînd priceperea etnografică a prezentului (de atunci din 1956) transformat și el în trecut al meu.

Case îngropate și turnuri de veghe

Zestrea etnografică și istorică a acestor puțin știute locuri, apărate de distanțe, de nisipul dunelor, de vadurile rîurilor și pîrîurilor schimbătoare, de bălțile, grindurile, ostroavele și privalurile luncii uriașe a Dunării, de pădurile de dafini (salcîmi) și de pîlcurile de stejari, rămășițe majestuoase ale codrilor de altădată, se cere văzută și înțeleasă



1. Capitel de stîlp de stejar cu striatii șerpuite pe fus, casă din Costanda, Mehedinți

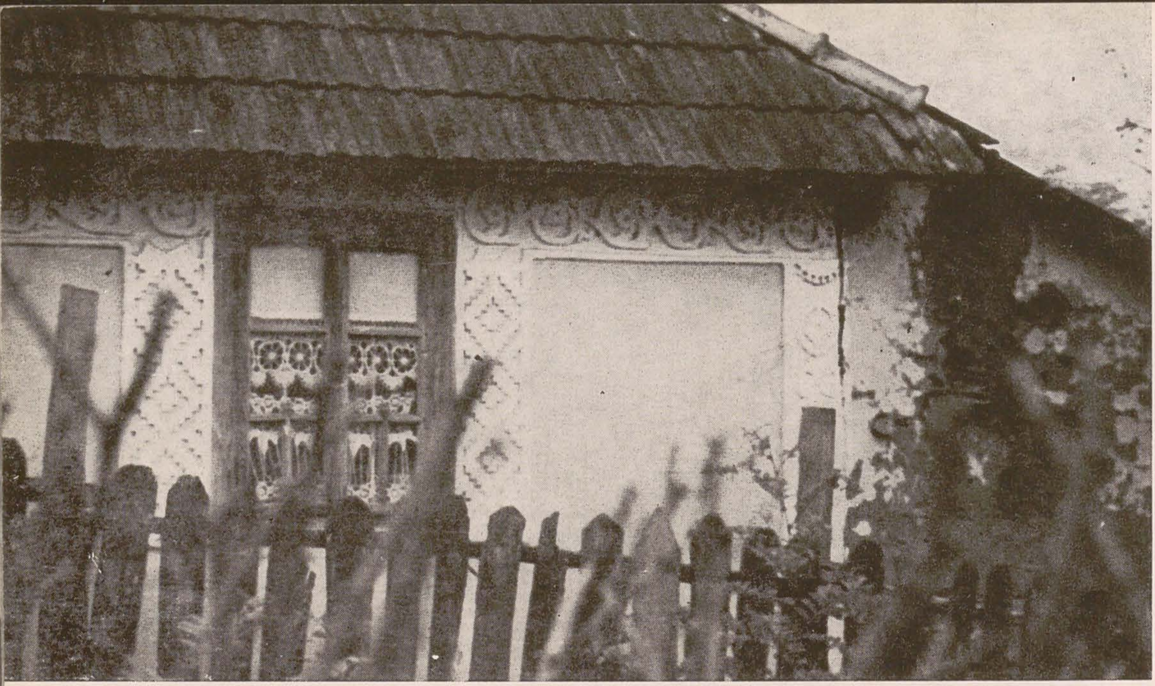
2. Casă cu arcade din paiantă, Corlățel, Mehedinți

3. Șir de care cu boi, spre Corlățel după pietriș, Vânju Mare, Mehedinți

4. Cimitir enorm cu cruci pictate, Gvardinița, Mehedinti

5. În preajma culei din Cernătești, Dolj, o veche troiță la cișmea, uriașă, din stejar, pe resturile căreia (fără acoperiș, înfundată în pămînt) s-au bătut în cuie cruci mici noi; ridicată în 1859

https://biblioteca-digitala.ro



perișul în două ape, scund, învelit cu pămînt și paie, pînă la a forma mici movile pe care pășteau caprele, satul întreg neputînd fi văzut și simțit. Erau în Romanați, mai puțin în Dolj, mii de asemenea monumentale construcții ascunse, cioplite cu mare artă, pe nedrept și din neștiință numite « bordeie », pentru că nu erau făcute din sărăcie, ci din necesitățile mediului și ale istoriei. Iar interiorul acestor case în care intra pînă la unul și două vagoane de lemn cioplit — cum am putut măsura și cîntări, alături de Gheorghe Focșa, în anii 1945—1951, cînd de la Cacaleții deveniți Castranova și de la Drăghiceni au fost demontate și aduse la Muzeul Satului din București două asemenea case, interiorul lor deci impresiona deodată prin marea știință a economisirii spațiului [paturile erau o platformă de blăni (scînduri) pe capre] și prin ambianța caldă, aș spune somptuoasă, creată de scoarțele și chilimurile ample, grele, de un superb colorit, lucrate nu după modelele mai mult sau mai puțin orientale ale renumitelor scoarțe « oltenești », ci în tradiția străveche, geometrică, a locurilor. Încăperea numită « La foc » cu vatra liberă la nivelul coborît al solului de călcare, cu horn cu corlată, adăpostea o serie întreagă de obiecte ciudate, țestul de copt pîine, lucrat numai de femei la vremea Ropotinului țestului, în miezul verii, frigări uriașe semănînd cu lăncii, căldări de aramă pentru apă, căuce enorme cu coada cioplită în cap de cal, tiugi afumate și lustruite servind drept sărărițe. Era acolo o lume întreagă, de o civilizație aparte, ascunsă de ochii drumeților rîvnitori.

Dar ei, oltenii sudului, trebuiau să vadă totul și repede, și au înălțat de aceea turnuri, « cule », fortificate, unele servind drept locuințe, altele doar ca puncte de observație, în acest scop folosindu-se și de clopotnițele înalte și puternice ale unor mănăstiri și biserici, ca cele din Hotărani, Strehaia și altele. Un mare cunoscător al arhitecturii oltenești, în special al culelor, și un mare iubitor al locurilor, răposatul arhitect craiovean Iancu Atanasescu în cartea pe care a scris-o, a demonstrat, măsurînd, că toate aceste turnuri formau un sistem de observație și semnalizare, ce putea transmite știrea apropierii bandelor de « cîrjalii » sau « pazvangii » în cel mai scurt timp, într-un ceas-două se pare, de la Celeiu și Grojdibod, acolo de față cu oamenii locului, voinici, înalți și blonzi, de alt tip antropologic decît cel al oltenilor din Subcarpați. Întîmplarea a făcut să văd tot ținutul de undeva de sus, mergînd pe malul înalt de dincolo de Dunăre, de la Vidin, la Lom Palanca, de acolo la Rahova și apoi la Nicopole, uimit să nu pot vedea pînă în zarea întunecată a nordului decît puține urme de locuire, totul părînd înecat în luciile albastre ale bălților, lacurilor, ale Dunării și în verdeața păpurișurilor, a pădurilor de sălcii. Ținutul era apărat și dinspre sud, înfățișîndu-se desigur neguros și neospitalier celor ce de-a lungul istoriei au încercat să vină dintr-acolo, de la Darius la Baiazid, și mai tîrziu Kara-Vlahia ca și Kara-Bogdania, traducînd tocmai aceste simțăminte. Iar cei ce viețuiau aici de lungă vreme, românii, au avut totdeauna grijă să nu se lase văzuți prea mult și în același timp să vadă ei, din timp, norul primejdiei, iscat din praful cîmpiei. De aceea, aici, în cîmpia olteană, casele cioplite din lemn de stejari uriași au fost aproape îngropate în pămînt, trei, patru, cinci sau chiar șase încăperi căptușite cu grinzi și mîrtaci, adăpostindu-se sub aco-

https://biblioteca-digitala.ro

pe malul Dunării, pînă la clopotnițele și culele de la Radomiru, Hotărani, Gorunești, Zătreni, Slăvitești, Cîmpu Mare și Bujoreni pe linia Oltului și Olteţului, sau pînă la culele de la Brabova, Almăju, Cernătești și mai departe spre Calopăru, Groșerea, Musculești, Pojogeni pe apa Gilortului.

Duhurile cîmpiei

În marginea satelor din sudul oltenesc se ivesc aglomerări de mici acoperișuri adăpostind crucile pictate din marile cimitire de la Vișina, Tînțăreni, ca și din alte multe, cruci pictate la Pietrișu de Balș și duse apoi cu căruțele pe toate drumurile dinspre Dunăre, inclusiv în tîrgul de la Craiova. Jos de tot, pe malul Dunării, la Dăbuleni, la Călărașu, în jurul bisericilor mai stau în picioare mari stele funerare, cioplite în piatră de formă dreptunghiulară, purtînd semne solare și vechi inscripții, așa cum sînt și cele de la Cerneți, fost oraș, cu trei biserici și cu cula lui Tudor Vladimirescu din apropiere. Pînă a ajunge la Dăbuleni pe drumurile ce leagă satele mari, pierdute în cîmpie, ale Mîrșanilor, Sohoteștilor, Dăneților și mai departe spre Gîngiova și Ghighera, am zărit într-o dimineață, la marginea pădurii de dafini plantate pe mari suprafețe, pe la Sadova, ca să fixeze nisipurile mișcătoare ale dunelor, o căruță-rădvan nemaivăzută, cu loitrele din baluștri subțiri trași la strung și colorați în roșu, verde, albastru, galben, căruță pe roți înalte, cu fierărie măiestrit ciocănită, avînd în spate o cușcă la fel lucrată din zăbrele strunjite și colorate, transportînd orătănii; de departe, căruța și cușca suspendată la înălțime dar făcînd parte integrantă din echipaj, nu improvizată, părea o goeletă cu cabinele de la pupă construite în consolă peste etambou, plutind peste cîmpii de maci roșii, întîmplîndu-se să fie în iunie, cînd numai acolo, în sudul Olteniei, poți vedea zeci de hectare roșii, alternînd cu verde-auriul grîului. La aceeași vreme satele din cîmpia Olteniei cunoșteau marele «spectacol» al călușarilor, umblînd în cete de cîte nouă bărbați, conduși de un vătaf, intrînd din curte în curte, jucînd ici și colo, cîte două și trei ore, nu pentru a da spectacol, ci făcînd lucru serios, jucînd pentru a «scoate din căluș» pe careva ce-i întins în bătătură, pe rogojină, sub soarele puternic și lîngă o găină neagră. Este în sudul Olteniei o lume aparte, în care poezia și spiritul practic, hărnicia și credințele, voința și visarea sînt îmbinate într-un fel numai aici întîlnit ca în aceste versuri incantatorii de la vremea nunții: «Plecai pe cale / Plecai pe cărare / Roua scuturînd, Dragoste adunînd. / Bună dimineața lină fîntînă / Mulțumesc dumitale fată tînără / Mai șezi / N-am venit să m-așez / Și-am venit să mă speli / Cu apăntoarsă / Să par flăcăilor frumoasă . . . / În jgheab de aur mă băgai / Cu stebla de busuioc mă frecai / De dătături / De făcături / De hulii / De certuri / Și mă spălai / Cu stebla de busuioc / Peste trupul tot / Pe dalbă / Pe liță / Și pe guriță . . . / Și-mi pusă în piept soarele / În spate luna / În doi umerei / Doi luceferei / Să se mire lumea și țara de ei / Pe la poale stele mărunțele / . . . Plecai pe calea fierii Pe fîntîna mierii / Acolo cînd mă dusei / Strinele vecinele / Ele cînd mă văzură / În cămașă de fier mă-mbrăcară / Coarne-n cap îmi puseră / Cu tei roșu mă-ncinseră / Eu începui să mă frîng / Să mă plîng / Și-mi luă din cap / Coarne de țap / Din sprîncene pene rele / Din gură / Bulgări de zgură / După mîini / Păr de cîini / Din spinare / Funduri de căldare / De pe trup / Păr de lup / Din picioare / Copite de căprioară / Și mă lasă / Curată, luminată / La toată lumea să fiu dragă». Mitologie, amintire a riturilor străvechi, memorie istorică, gingășie, răutate a lumii, victorie a curățeniei trupești și sufletești, sînt topite în aceste poate neștiute versuri, publicate nu de mult de Ștefan Enache și Teodor Pleșa în monografia etnografică a Doljului. O lume depănată în aburul depărtărilor, ascunsă înțelesurilor directe, poate fi deslușită în arta populară a cîmpiei oltene, unind necunoscutul cu văzutul în chip direct așa cum străjuiesc ciudatele capete de cai cioplіți în lemn nu numai intrările caselor de lemn pe jumătate îngropate, ci și fîntînile captînd izvoarele din mal, și, mai mult, micile biserici de lemn, ca cea de la Valea lui Pătru de pe apa Argetoaiei. Cine ar putea descifra vreodată strania ușă de lemn dintr-o bucată, aflată în Casa Băniei din Craiova ce adăpostește colecțiile de etnografie ale Muzeului Olteniei, poate că ar scrie o pagină importantă din mitologia populară românească pe care mulți o caută aiurea, ea stînd necitită încă aici în cîmpia necunoscută a Olteniei.

1. Casă din Corzu, Mehedinți, stucatură albă, relief puternic, tăiat după șablon cu cuțitul, motive (romburi) inspirate și după țesături
2. Casă de lemn din Strîmba, Gorj, stucatură și zugrăveală, vas cu flori policrom, mulură cu șarpe la fereastră
3. Casă înaltă cu foișor central pe pivniță, Stăncești-Busu, Mehedinți

4. Cula cu galerie de lemn și contrafort uriaș, Cernătești, Dolj

https://biblioteca-digitala.ro

Ușa cu înțelesuri

Rămasă azi piesă unică, această ușă se înscria în fabulosul zărilor ascunse de-a dreapta și de-a stînga Jiului, pînă la Calafat și Cetate în apus și pînă la Caracal și Corabia în răsărit, unde în anii 1949—1951 lucram cu Gheorghe Focșa la Leu, Puțuri, Amărăști și Castranova, pentru terminarea înzestrării celor două « bordeie » ce fuseseră transportate în Muzeul Satului din București, oamenii povestind că ar fi fost asemenea construcții ai căror cosorobi sau « răzlogi » (blăni enorme de stejar late de 80 cm) din interior erau acoperiți cu imagini sculptate închipuind scene cu ciobani, animale, sfinți, păsări, în ansambluri ce probabil că « povesteau » întîmplări ale cîmpiei din trecut. Ușa de la Bănie pare a fi mai degrabă ușa de la intrarea dinspre gîrlici înspre « ogeag », decît ușa vreunei biserici-bordei din cele pe care bătrînul Nicolaescu-Plopșor afirma că ar mai fi văzut în acele locuri în anii dintre cele două războaie. Decorul în relief puternic sculptat în lemnul de stejar al acestei uși se organizează simetric de-a dreapta și de-a stînga unui stîlp central încoronat cu « coarnele berbecului » deasupra lor plutind o enormă « acvilă » bicefală transformată în fantastică pasăre cu două capete atîrnînd pe două gîturi lungi semănînd a șerpi. Două personaje, de-o parte și de alta a stîlpului, sînt înfățișate făcînd pașii caracteristici călușului, cu genunchii ușor lăsați în mersul iute al călușarilor, purtînd, ridicate în sus toiege încovoiate iar pe cap avînd probabil fesuri scunde terminate cu un fel de coadă, mult mai mare decît probabilii ciucuri. Înfățișarea vrăjitorească a celor două personaje este evidentă, așa cum sînt îmbrăcați cu cioareci strîmți cu cusătura groasă pe marginea vizibilă, dar cu ciudate tunici-pelerine, scurte pînă la talie, încît gîndul ne duce și la posibile întruchipări ale pazvangiilor înfricoșători dînd raite sîngeroase în cîmpia oltenească, pornind din Dii (Vidin), cioarecii fiind în acest caz poturii balcanici, iar toiegele încovoiate iatagane ridicate amenințător. La baza stîlpului, tot simetric, dar și în partea de sus, numai în stînga la nivelul coarnelor, sînt cioplite trei imagini circulare, ciudate, ce par a fi reproducerea unor colaci rituali cu « păpuși » sau « pupeze » (discuția neelucidată a sintagmei « colac peste pupăză ») dați la înmormîntare frecvent în părțile de sud ale României, dar putînd fi, în contextul animalier ale decorului, și fantastice broaște țestoase, ținînd seama că fiecare imagine circulară are cinci protuberanțe (cele pe care în interpretarea colacilor ar forma « păpușile » sau « pupezele » de cocă), terminate cu cîte trei ghiare. Pe stîlp se cațără animale indefinisabile (unul ar putea fi maimuță) luate parcă dintr-un manual de paleontologie, după cum stîlpul, ce pare a fi axul acestei lumi terifice de pe ușa oltenească, este încadrat de cîteva stranii lujere foarte asemănător cioplite, ceva între vegetal și animal antropomorfizat, dacă n-or fi închipuind cumva spirite rătăcitoare, fără consistență corporală, doar indicare de mișcare, moroi urcînd în tării. O pupăză (pasărea heraldică a oltenilor nelipsită de pe chilimuri) și un corb, surmontate de cîte un luceafăr, stele-flori, completează cîmpul ușii ce este închis într-o amplă acoladă formată din doi șerpi-balauri, cu cozile îmbîrligate la baza stîlpului-arbore schimnic (este un stîlp drept striat ca un totem dar și ca stîlpii scurți (trei) puși deasupra intrării gîrliciului la bordeie) și cu limbile trifurcate ieșind din gurile afrontate deasupra păsării bicefale. Sus de tot, în afara cadrului format de șerpi, planează soarele și luna, făcînd parte din sfera celestă, separată de infernul colcăind de viață teriomorfă trecînd în teratologic dinăuntrul rameilimită formată de trupul șerpilor-balauri. O singură viețuitoare încalcă rama: este o pasăre stingheră, poate sfîntul duh ce se îndreaptă spre stîlp să salveze, pe cine? Străvechi amintiri ale cîmpiei, din vremi de demult, păstrate în memoria colectivă a unor comunități trăind pînă la 1940 (în 1949 existau numai în Castranova 52 bordeie, pe cele mai multe din ele văzîndu-le și Focșa și eu) în sute de locuințe pe jumătate îngropate în pămînt. În semiîntunericul caselor de stejar îngropate, « poveștile » se transmiteau din generație în generație, la focul de sub gura neagră a ogeacului de care atîrnau « fiarele coșului », prin care ieșea fumul și se vedeau stelele. Imaginația plăsmuia întîmplări de dincolo de lume, din adîncurile dar și din înălțimile ei, adăugînd istoriei crîncene a locuitorilor fapte ce puteau părea verosimile celor care dezgropau în urma plugurilor, « fiarele strigoilor » (miniaturale, 3—4 cm, lopeți, sape, spițelnice, vătraie, securi, cosoare, linguri de roate, berzi, cazmale, nouă ca și numărul călușarilor) pe care femeile cărora le mureau copii le purtau la brîu ascunse. Totul concura în această cîmpie la trăirea supranaturalului ca o realitate cotidiană și nu este întîmplător că aici, în Oltenia este aria frecvenței maxime a baladei, a cîntecului eroic dedicat isprăvilor oamenilor fără de pereche, a vitejilor și haiducilor ce au trăit aievea (Iancu Jianu este un personaj de mitologie contemporană). Ușa aflată azi la Bănia Craiovei este mărturia geniului plastic al acestor oameni ai cîmpiei, cutreierînd cu ochii minții zările, dar întorși asupra lor în sondarea adevărului de neaflat. Probabile relații subterane cu mentalitatea bogomilă vor fi supraviețuind în această lume străveche care continuă în mod direct pe cea a « troglodiților » pomeniți de Ptolomeu a fi trăind în așezări subpămîntene exact în aceste locuri riverane ale Dunării de cîmpie, de dinainte și de după Porțile de Fier. Ciudate lucruri se întîmplă acolo și în zilele noastre (era în 1950 sau 1951) așa cum cineva ar fi putut povesti că într-o noapte de iunie (vremea sînzienelor, a înfloririi cîmpurilor de maci roșii, a ropotinului țestului) o cruce mare, grea, de fîntînă fusese dezgropată pe ascuns, avea un butuc gros în pămînt, megieșii nu voiau să o dea cui o cerea, dintr-un cot înfundat al unei ulițe întortochiate din Cacaleți și apoi ar fi fost văzuți doi oameni, străini de sat, umblînd peste cîmpuri în puterea nopții înstelate, oprindu-se din cînd în cînd sub greutatea crucii, îndreptîndu-se spre un loc cam între Tărțăl și Jianca, unde aștepta pe calea ferată pustie un vagon în care se grămădiseră multe lemne vechi, amnare și mîrtaci, furcuțe și cosoroabe. În zori cei doi străini au plecat și ei. O nouă și neștiută poveste se înfiripa pe acel tărîm de cîmpie oltenească. Crucea se află azi între cele două bordeie (din Drăghiceni și Castranova), singurele rămase în picioare, la Muzeul Satului din București.

Bogăția etnografică a Olteniei, a cîmpiei, a dealului, a muntelui, a bălții oltenești, s-ar cuveni să fie strînsă și înfățișată țării și lumii într-un muzeu în aer liber pentru care nu cred să fie un loc mai potrivit decît curtea cea mare și casa veche de la Coțofeni, dominînd de pe un bot de terasă lunca largă a Jiului deschisă spre zările sudului.

(Fotografiile au fost făcute de Paul Petrescu în 1956).

itinerar medieval la jiul de jos

sorin sebastian duicu
marcel berendei

Craiova, multă vreme al doilea oraș al Țării Românești ca întindere, populație, activitate economică și culturală, dar în primul rînd ca importanță politică prin prezența instituției Băniei, a polarizat, de-a lungul timpului pături și clase sociale diferite, al căror angajament în plan cultural s-a concretizat deseori în realizări notabile.

Dacă voievozii și marii boieri au ridicat ctitorii pe măsura bogăției și puterii lor politice, pe care le-au înzestrat cu danii bogate, boierimea mijlocie în ascensiune și-a marcat împlinirea socială tot prin ctitorii, cărora le-a făcut donații pe măsura posibilităților materiale, împodobindu-le după gustul său. La sfîrșitul secolului XVIII, acestor categorii sociale li s-au adăugat « obștile sătești » în mediul rural și breslele meșteșugărești la orașe.

Numeroase ctitorii situate în cîmpia doljeană, la sud de Craiova, prezintă calități artistice demne de un popas mai temeinic, cu atît mai mult cu cît ele sînt, în general, puțin cunoscute.

În imediata apropiere a Craiovei, lîngă albia Jiului, pe locul fostei mănăstiri a Coșunei, Ștefan și fiul său Pîrvu ridică, în 1572, un nou ansamblu numit din primele decenii ale sec. XVII, Bucovăț, care avea în centrul incintei sale o « biserică măreață și foarte frumoasă »[1] care este azi singura mărturie a vechiului așezămînt medieval. Aceasta are un plan triconc cu altarul amplificat de două încăperi anexă, proscomidia și diaconiconul, sub forma a două absidiole, cu turlă pe naos; ulterior (probabil la sfîrșitul sec. XVII sau începutul sec. XVIII) pe latura de vest s-a adăugat un turn clopotniță cu unul sau chiar două etaje pentru refugiu și supraveghere[2]. Compoziția spațială interioară și exterioară este armonioasă și echilibrată, iar plastica arhitecturală prezintă o soluție nouă, deplin elaborată, prin transpunerea în zidărie cu cărămidă aparentă a decorului de arcaturi de piatră existent pe fațadele ctitoriei lui Radu cel Mare de la Dealu. Calitatea spațiului interior și exterior la care se adaugă valoarea plasticii arhitecturale îndreptățește din plin afirmația că « biserica mănăstirii Bucovăț este atestatul de deplină maturitate a noii școli de arhitectură din Țara Românească »[3].

Interiorul este decorat cu picturi murale executate în două etape: altarul și naosul în 1574, cu contribuția domnitorului Alexandru al II-lea, iar pronaosul în anii 1579—1589, cu cheltuiala lui Pîrvu, « cînd a fost mare clucer »[4]. Calitățile deosebite ale picturii sînt întregite de valoarea documentară a tabloului votiv din naos, în care este înfățișat

Biserica din Preajba

Alexandru al II-lea Voievod însoțit de familia sa: Ecaterina Doamna, Mihnea Voievod, Miloș Voevod, Vlad Voevod și Petru Șchiopu, cît și de celebra « cronică pictată de la Bucovăț ».

Tot lîngă Craiova, pe drumul Bechetului, se află Mănăstirea Jitianu, odinioară înconjurată de păduri și de apele unui întins lac. Biserica, construită pe locul unei ctitorii mai vechi, a fost ridicată între 1656—1657, prin grija Doamnei Bălașa, soția lui Constantin Basarab. Volumul armonios al edificiului este subliniat de plastica arhitecturală, cu două registre de arcaturi separate de un brîu median și de paramentul de tip cu cărămizi aparente, care conturează arcele și pilaștrii plați ce includ

https://biblioteca-digitala.ro

cîmpuri de tencuială. La începutul sec. XVIII — probabil în 1701, mănăstirea și-a consolidat rolul defensiv prin ridicarea pe latura vestică a bisericii a unui impozant turn clopotniță cu aspect de culă oltenească. Casele stăreției, aflate pe latura de nord a incintei, cuprind două mari săli « Colecția de artă veche a Arhiepiscopiei Craiova »[5]. Aici se pot consulta mai multe sute de cărți, de cult și laice, datînd din sec. XVII-sec. XIX, parte din ele îmbrăcate în piele sau ferecate în argint, lucrat cu măiestrie. Colecția de icoane, datînd din aceiași perioadă numără realizări de excepție din care amintim pe cele din sec. XVII: « Arh. Gavril », « Sf. Petru », « Cina de la Memvri ». datată 1644, provenind din Susenii Bîrgăului (jud. Bistrița-Năsăud) sau lucrările zugravilor din sec. XVIII: Toader, Gheorghe, Alexandru, Papa, și alții. Icoanelor de lemn li se mai adaugă peste 50 icoane pe sticlă. Vitrinele oferă o mare varietate de obiecte de cult din metale prețioase între care amintim potirul dăruit de doamna Elena Cuza Bisericii din Orșova, sau crucea de masă a « ieromonahului Gherasim din Cruședol », datată 1690. Sculptura în lemn se remarcă prin repertoriul decorativ al ușilor bisericilor din Bengești și Preajba, dar mai ales de icoana bogat și miniatural sculptată la 1738 de « Suilni ». Țesăturile artistice sînt cele mai bine reprezentate prin colecția de antimise, realizate prin imprimare, din timpul lui Constantin Brâncoveanu pînă în sec. XIX-lea.

Pe malul drept al Desnățuiului, într-un frumos cadru natural, lingă satul Ciutura se află biserica « Sf. Voievozi » a fostei mănăstiri ridicată de familia marelui postelnic Istratie Leurdeanu, în prima jumătate a sec. XVII.

Tot în apropierea Ciuturei, în vecinătatea lacului Fîntînele, locuitorii satului cu același nume au înălțat în 1707 o ctitorie din lemn, cu hramul « Sf. Paraschiva ». Aceasta, cea mai timpurie ctitorie din lemn între cele păstrate pînă azi în Dolj, a fost construită de meșterii locali într-o arhitectură, specifică edificiilor de acest gen, pe un plan dreptunghiular simplu, cu absidă poligonală, ușor decroșată la est, fără turle, fără pridvor la origine, dar care s-a adăugat la începutul sec. XIX și care a fost ulterior de mai multe ori refăcut. Cele trei spații interioare sînt monumentalizate printr-o boltă în leagăn, unitară, așezată pe direcția axului longitudinal, sprijinită pe arce dublouri.

În apropierea apei Tîrnăvița, înconjurată de pădurea Radovanului se află biserica « Sf. Gheorghe », zidită pe locul alteia mai vechi din lemn care a aparținut schitului Tîrnava sau Tîrnăvița. Așa cum glăsuiește pisania scrisă cu penelul în naos, deasupra ușii de acces, această biserică « zidit-au dentr-u temelia ei cînd au fost anii 7195 (1687), și s-au milostivit Prea bunul și luminatul Domn Ion Constandin B(ă)sărab Voevod de au și zugrăvit-o, leatul de la începutul lumii 7203 (1694) . . . » Construcție de dimensiuni modeste[6], de formă dreptunghiulară completată la est cu absida altarului, la scurtă vreme după ridicarea sa probabil la începutul sec. XVIII i s-a adăugat un pridvor deschis cu arcade pe stîlpi de zid. Păstrează pictura originară de mare valoare cu scene bine tratate compozițional și personaje de o complexitate sugestivă. Cele mai importante reprezentări picturale aparțin tabloului votiv, cu o galerie de portrete, Partenie Ieromonah, Nicodim Ieromonah, Bercea, Vlad Diaconu, Badea Logofăt, Costantin Brâncoveanu. Domnitorul poartă o tunică lungă, cu mînecile răsfrînte, de culoare verde smarald, decorată cu buchete de flori verde închis și de aur, pe umeri are caftanul domnesc îmblănit cu cacon, iar pe cap coroana domnească. Constantin, cel mai mare dintre fiii săi, ține cu ambele mîini o

Conacul Jienilor de la Preajba

carte închisă, poartă o tunică lungă gri cu decor floral stilizat și mantie roșie-grena dublată cu blană, iar pe cap coroana. Considerăm că portretul domnitorului din acest monument doljean este cel mai timpuriu dintre cele originare păstrate și cunoscute pînă azi; cel de la Potlogi (1683) nu poate fi luat în considerație deoarece din pictura inițială s-a mai păstrat doar partea inferioară. Valoarea picturii brâncovenești, rodul strădaniei și virtuozității zugravilor Andrei, Ioan, Neagoe, Stancu mai este susținută astăzi din zestrea inițială doar de iconostasul bogat sculptat și la origine pictat, dar din păcate deteriorat de un incendiu. Cele menționate ne fac să acordăm acestui monument un loc important, de care nu s-a bucurat decît în mică măsură în istoriografia de artă medievală.

În localitatea Segarcea, atestată documentar în timpul lui Alexandru al II-lea Mircea, s-a ridicat în a doua jumătate a sec. XVI « mânăstirea (probabil atunci din lemn) Segarcea, cu hramul Uspenia ». Considerăm ca la sfîrșitul domniei lui Constantin Șerban (1654—1658), mănăstirea s-a reconstruit de zid, constituind un ansamblu alcătuit din biserica cu hramul « Adormirea M. D. » casa stăreției, chiliile (azi dispărute) și zidul de incintă. Biserica aflată în centrul acestui ansamblu, este de plan triconc cu turlă pe naos și pridvor deschis cu arcade pe stîlpi octogonali de zid, surmontat de un impozant turn — construcție unitară cu corpul bisericii, ridicat în același timp — cu două etaje amenajate pentru refugiu, supraveghere și apărare; în acest scop a fost realizat un acces lesnicios la podul bisericii care avea cîte două mici abrazuri pe laturile de nord și sud, de asemenea o galerie probabil de lemn, pentru veghe la care se accedea printr-o ușă din latura de sud a etajului II al turnului. Casa stăreției, amplasată în colțul de nord-vest al incintei, edificiu contemporan cu biserica, are două nivele dintre care azi se păstrează integral în forma originară doar pivnița amplă pe plan dreptunghiular cu două încăperi din care cea mare este alcătuită din două travee cu trei deschideri acoperite cu bolți semicilindrice pe arce, sprijinite pe doi piloni masivi de zidărie.

Continuînd drumul spre sud, ne apropiem de Preajba, unde se află curtea familiei Jienilor, compusă din reședință și paraclis, înconjurată odinioară de un zid de incintă. Conacul[7], construit de Stan Jianu, probabil înainte de a fi trimis în 1774 de boierii olteni ca sol la Constantinopol să ceară domnie pămînteană pentru Țara Românească, prezintă trei nivele: un subsol, semiîngropat care adăpostește o pivniță amplă, dreptunghiulară acoperită cu o boltă semicilindrică din cărămidă, pe trei arce dublouri, un parter parțial în jurul pivniței, la nivelul solului, cu încăperi acoperite cu bolți de cărămidă semicilindrice cu muchii intrînde, iar parte cu bolți cu lunete, și etaj conceput simetric față de un ax nord-sud cu un acces dintr-un foișor deschis pe stîlpi de lemn și două săli spațioase aflate în prelungire, flancate de cele patru încăperi de locuit. Paraclisul de curte al familiei Jienilor, cu hramul « Sf. Gheorghe », s-a zidit « din temelia ei și s-au înfrumusețat cu toată podoaba după cum se vede cu toată cheltuiala și osteneala dumnealui Jupan Hagi Stan Jianu biv vel paharnic », în anul « 1778 luna lui noiembrie ». Edificiul este de plan dreptunghiular cu absidă la est și pridvor larg, deschis cu arcade pe coloane de zid cu turlă clopotniță pe pronaos. O particularitate originală care detașează monumentul este prezența unui foișor peste pridvor, deschis pe trei laturi, cu arcade trilobate pe coloane scunde de zid precum și turla masivă, închisă, fără ferestrele bine cunoscute, care sînt înlocuite aici cu amenajări defensive, ceea ce înscrie edificiul în categoria bisericilor de tip-culă. Valoarea monumentului se mărește substanțial prin faptul că păstrează în întregime pictura originară de mare virtuozitate artistică[8]; în anul 1834 « zugravul postelnic Barbu Coșoveanu » o retușează fără a-i împieta prea mult calitățile artistice.

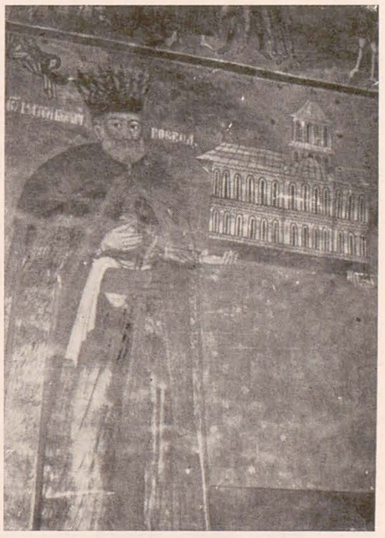
În satul următor, Rojiște, atestat documentar încă din 1577, cînd aparținea familiei bogaților și influenților boieri craiovești, la anul 1780 Ștefan Coțofeanu durează o ctitorie, « Sf. Nicolae », de plan dreptunghiular completat la est de o absidă decroșată, cu pridvor deschis cu arcade trilobate pe coloane de zid și turlă pe naos. Impresionantă azi și datorită restaurării din 1927, această ctitorie pune în valoare fresca originală, păstrată din păcate numai în pridvor.

Pe aceiași parte a Jiului în apropierea lacului Geormane în satul Bădoși Serdarul Constantin Poenaru a ridicat în anul 1735 o ctitorie cu hramul « Sf. Nicolae », de plan dreptunghiular, cu absidă decroșată și pridvor deschis, cu arcade pe coloane de zid. În interior, în pronaos, se mai poate admira numai tabloul ctitorilor din fresca originală. Demn de semnalat este faptul că reparația edificiului din 1875 s-a datorat lui Barbu Bălcescu, fratele lui Nicolae Bălcescu.

Comuna Daneți, prin monumentele păstrate în cele cinci sate ale sale se recomandă ca un ansamblu meritoriu de arhitectură și artă veche românească. Mai importantă este ctitoria postelnicului Radu Locusteanu și a lui Stoian Hagi Tolea cu hramul « Adormirea M. D. » din satul Locusteni, ridicată în 1774 pe un plan triconc, cu un pronaos supralărgit și pridvor azi închis, fără turlă; ctitorii-au propus să ridice un monument impunător luînd ca model un plan ambițios conceput, finalizat însă în forme scunde, greoaie, de meșterii țarani, poate localnici. Între Căciulătești și Toceni ne întîmpină o impresionantă ruină care mult timp s-a crezut că este biserica mânăstirii « Roaba » sau « Jdrelea », dar de fapt este ctitoria locuitorilor satului Căciulătești ridicată în 1709. Aceste vestigii ne permit însă să reconstituim arhitectura bisericii care era de plan dreptunghiular, completat la est de o absidă decroșată, fără pridvor și avea de la origine un puternic turn de refugiu, cu două etaje situat peste pronaos, constituind astfel o verigă importantă în sistemul de semnalizare organizat de-a lungul Jiului, făcînd legătura între turnurile de la Zăval, situat la sud, și cel de la Foișor la nord.

Lunca de jos a Jiului este dominată de 350 de ani de silueta maiestuoasă a bisericii « Sf. Nicolae » a mânăstirii Sadova, prima mare ctitorie a lui Matei Basarab, zidită în 1633, pe locul alteia de lemn, ridicată de strămoșii săi, boierii Craiovești și pentru prima dată atestată documentar cu ocazia unor danii din 1530. Edificiul are planul de tip triconc cu absida altarului flancată de două absidiole boltite independent, naos cu turlă străpunsă, fără pridvor; naosul este extins spre vest de un spațiu intermediar, probabil cu rol de gropniță, păstrînd poate mormîntul lui Barbu Craiovescu, mare ban al Craiovei. Ctitoria păstrează un valoros ansamblu de pictură murală originală (cu retușuri brâncovenești de la 1692) din care se detașează amplul tablou votiv din naos: Matei Basarab, Doamna Elina, Barbu Craiovescu și Negoslava, precum și « ctitorii cei bătrîni »: Datco Postelnic, Danciu vel Vornic, Radu Postelnic, Preda vel Spătar. Absida altarului a fost repictată în 1792 de Gheorghe Zugravu, iar pictura de pe conca absidei altarului s-a refăcut de Kostin Petrescu în 1852, cînd se scrie și pisania din pronaos. Ansamblul de pictură a fost completat ulterior, poate în perioada cantacuzină, cu o tîmplă bogat decorată cu stucaturi, pictate policrom, din repertoriul cărora remarcăm pe poalele icoanelor vulturii bicefali. Incinta mânăstirii a fost înconjurată odinioară de « ziduri și întărituri » care aveau la intrare un impozant turn clopotniță cu două nivele.

Comuna Coșoveni deține patru monumente: un conac și trei ctitorii ale obștilor, sătești. Conacul numit « La Curteni » a fost construit la sfîrșitul sec. XVIII, probabil în 1797—1798 pe un plan de formă aproape pătrată, cu un demisol care adăpostește pivnița tăvănită pe grinzi masive de stejar, parter la nivelul solului și etaj. Edificiul se remarcă printr-un volum unitar care este exprimat într-o plastică laconică, rezumată la chenare dreptunghiulare în mijlocul cărora se înscriu ferestrele; fațadele sînt ritmate de lezane, iar etajul este delimitat de parter printr-un brîu puternic[10].



Constantin Brâncoveanu și fiul său Constantin, din tabloul votiv de la Tîrnăvița

În prezent, cel mai expresiv monument al comunei este biserica « Sf. Nicolae », ctitoria din 1809 a lui Nedelcu Diaconu, Vasile Danciu Diaconu, Ioan Zugravu și alții. Ctitoria lor este de plan dreptunghiular cu absidă cu pridvor deschis, cu arcade pe coloane de zid, cu turlă clopotniță pe pronaos. Păstrează pictura murală realizată în 1815 de Ioan Zugravu, meșter stăpîn pe pensulă și bun cunoscător de erminie, care reține încă în paleta sa din pictura brâncovenească și horbota vegetală specifică acesteia, pe care de altfel o întîlnim și la tratarea în piatră a decorului ancadramentului ușii, a pisaniei care o surmontează, precum și a chenarelor ferestrelor.

În comuna Leu, la Celaru, la Amărăștii de jos, în satele Bistreț, Măceșu de Sus, Ostroveni, Călărași, Dăbuleni precum și în alte sate se păstrează numeroase ctitorii tîrzii, uneori modeste ca înfățișare dar foarte semnificative pentru obstinata dăruire întru frumos a oamenilor.

Acest itinerar medieval doljean semnalează și evidențiază o seamă de realizări arhitecturale și artistice păstrate pînă azi, ilustrînd posibilitățile materiale, gustul artistic și nevoile spirituale ale comanditarilor cît și ale celor cărora li se adresau. Înfăptuite într-o epocă istorică plină de frămîntări, într-o zonă geografică supusă atîtor vicisitudini, aceste realizări — adevărate acte de cultură, trebuie considerate ca o componentă importantă a procesului de emancipare națională, dar și socială, a aspirației către unitate și independență.

[1] *Călătoria lui Paul de Alep*, în *Călători străini despre Țările Române* București, 1974, p. 213

[2] Sinigalia, T., Dumitrescu, M., *Date noi privind ansamblul arhitectural de la Bucovăț*, în « Oltenia. Studii și comunicări » Craiova, 1981, p. 117—125, foto la p. 120

[3] Drăguț V., *Arta românească, preistorie, antichitate, ev. mediu, renaștere, baroc*, București, 1982, p. 245

[4] Asupra datărilor și prezentării ctitoriei precum și a picturii: Dumitrescu, C. L., *Pictura de la Bucovăț*, Buletinul Monumentelor istorice, nr. 4, 1974, p. 63—72, precum și Dumitrescu, C. L., *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XVI-lea*, București, 1978

[5] Voinescu, T., *Comori de artă bisericească. Colecția Arhiepiscopiei Craiova de la mănăstirea Jitianu Dolj*, Craiova, 1980

[6] Berendei, M., Duicu, S. S. Ansamblul medieval de la Segarcea — *Contribuții la istoria arhitecturii din Oltenia*, Comunicare, sesiunea 1982, Muzeul Olteniei, Craiova. « Oltenia. Studii și comunicări », 1984

[7] Berendei, M., Duicu, S. S., *Două reședințe rurale din Dolj — Contribuții la studiul evoluției arhitecturii în secolul al XVIII-lea*, în Revista Muzeelor și Monumentelor, Monumente istorice și de artă, nr. 1/1982, p. 59—62

[8] Pentru programul iconografic vezi Pilat, C., *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, 1980, p. 15—18

[9] *Călătoria lui Paul de Alep*, în « *Călători străini despre Țările Române*, București, 1976, vol. VI, p. 221

[10] Se află într-o stare înaintată de degradare fiind părăsit. Față de valoarea edificiului considerăm justificată insistența depusă pentru restaurarea sa, pînă în prezent fără ecou favorabil.

[11] Curățată și reintegrată de Dan Mohanu și Oliviu Boldura în 1981 cînd s-a realizat o lucrare de calitate remarcabilă.

Matei Basarab, din tabloul votiv de la Sadova

Biserica mănăstirii Jitianu

https://biblioteca-digitala.ro

oltenia lui henri h. catargi

barbu brezianu

Cîndva — cu vasta lui cultură, experiență și buna lui cuviință — fermecătorul Henri Catargi constata că în panorama artelor plastice « sînt atîtea exemple de lăsare în uitare a unor opere de artă de mare valoare, și aceasta timp de mai multe secole. Și invers, atîta entuziasm pentru unii pictori și sculptori care durează prea puțini ani ».

Apar însă și împrejurări cînd înșiși artiștii se străduiesc să escamoteze perioadele cele mai bune ale creației lor (Boris Caragea, M. H. Maxy ș.a.) alții făcînd chiar abrupte schimbări la față, performanțe de penibilă versatilitate. Aceste metamorfoze se petreceau în acele timpuri, cînd — cum nu demult scria maestrul Corneliu Baba — pictura se vedea obligată « să se recicleze »; și cînd, nu din senin, ci din neguri apăruseră « profesorii cei noi și îndrumători improvizați ».

Atunci, Corneliu Baba, ca și Henri Catargi, ca și alți confrați nu au abdicat de la etica lor artistică.

Atunci — citez din nou din articolul maestrului Corneliu Baba apărut în *Luceafărul* la 19 octombrie 1983 — « atunci ne strîngeam alături, întrebători, nedumeriți. Cei mai bătrîni, și mai derutați decît noi, își păzeau cu demnitate credințele și . . . sărăcia. Atelierele erau reci, culorile lipseau . . . »

În acele irepetabile și vitrege anotimpuri, viitorul artist al poporului — meșterul H. H. Catargi — a refuzat să devieze de la crezul său. A rămas neclintit.

Este virtutea pe care austerul critic de artă Aurel D. Broșteanu o detectase încă de acum 50 de ani, cu ocazia expoziției Catargi, cînd în 1933 consemna că artistul « nu face nici o concesie publicului » și nu are nici o altă « preocupare în afara celor impuse de finalitatea actului creator ». În vremurile lui de restriște, Henri Catargi nu expunea ceea ce picta acasă, la gura sobei. Într-un fel el hiberna, zugrăvind ici și colo — contra cost — imense firme pentru aprozare și alimentare, ori efemere pancarte publicitare.

Într-o zi a anului 1952 — tînărul Ion Pacea — s-a pomenit acasă cu Henri Catargi — pe care nici nu-l cunoștea personal — și care, zîmbind, l-a întrebat — « dacă nu poate lucra și el acolo ». « Am rămas uimit — își amintește Pacea — și de atunci am stat în același atelier — (era o fostă cîrciumă cu oblon) — vreo șase ani . . . Venea în fiecare dimineață la ora opt, sta pînă la patru ».

Un respect pentru meserie, o seriozitate, o permanență a lucrului de zi cu zi cum rar întîlnești.

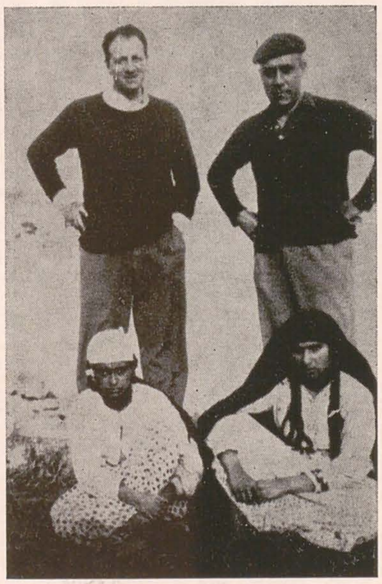
« Este, de altfel, ceea ce mi-a impus în primul rînd. Metoda lui de lucru devenise un fel de a doua ucenicie a mea » — mărturisește Ion Pacea — impresionat și de severul orar al musafirului — orar respectat cu rigoare pînă la săvîrșirea lui din viață.

Henri Catargi adăsta însă atunci să se facă primăvară și — în cele din urmă — după promoroacă și omăt a venit — cum e și firesc — dezghețul.

Trecuseră mulți ani de la prima lui expoziție. Pentru cei tineri « reintrarea » maestrului va fi o revelație.

Critica îl va reîmbrățișa, va reaminti de vacanțele active odinioară petrecute la Balcic alături de Steriadi, Dărăscu, Lucian Grigorescu, Tonitza, C.C. Constantinescu (poreclit și Ali-Baba) și de vernisajul primei sale expoziții de la « Maison d'art » cu peisaje de pe Coasta de Argint, cu portretele băștinașelor cu șalvari și feregea etc.

În îndepărtatul an 1923, Oscar Walter Cisek descoperise în Catargi « un puternic temperament căruia îi lipseau numai organizarea firească și independentă », pentru ca trei ani mai tîrziu să afirme că pictura lui « e astăzi numai și numai organizare dusă uneori chiar pînă la un extrem covîrșitor, e liniște și generozitate în substanța ei » și că « alegerea și creșterea spațială a planurilor determinate tind întotdeauna la o armonizare statică, amintindu-ne uneori de poemele lungi ale lui Paul Valéry, scrise în tinerețe ». În cele din urmă conchidea că pictura lui și-a cucerit « un loc aparte în evoluția artelor plastice românești, ajungînd la staticul odihnitor al unei faze nespus de binefăcătoare »; iar un an mai tîrziu îl proclama categoric drept « exponentul cel mai serios al generației sale », Erau cuvinte foarte mari pentru acea epocă. Au trecut de atunci peste 50 de ani și pictorul n-a dezamăgit nici pe Cisek, nici pe Ștefan Nenițescu, Eugen Schileru, Petru Comarnescu sau Argintescu-Amza — care au învestit fiecare încrederea lor în puternicul său talent.



1. La Paris în 1918, în timpul studiilor de artă
2. Catargi și pictorul francez André Bilbeuf la Balcic, cu două modele băștinașe
3—8. Schițe executate la Scăești

Toată viața Henri H. Catargi a muncit cu înverșunare pentru creșterea și desăvîrșirea însușirilor sale. A fost un neobosit. Cel care năzuise să devină odinioară arhitect și-a clădit — răbdător — cu rigoare și cu un bun gust înnăscut — fiece lucrare.

Compozițiile sale au fost și sînt durate după îndelungi meditații și neștiute oscilări. Orice pînză — peisaj, natură moartă ori portret — era rodul unor minuțioase investigații.

Martore stau maldărele de carnete de toate dimensiunile tixite cu schițe prinse pe viu, cu notații spontane, realizate cu o încăpățînată hărnicie, înainte de a așterne pe pînză opera definitivă.

Henri Catargi a cercetat cu predilecție pămîntul românesc de care se simțea puternic atașat. O mărturisise cu franchețe, cînd îi spunea lui Dan Hăulică — cît de divers și de bogat este peisajul nostru — peisaj ce nu-i aducea niciodată aminte de vreun altul: « e o minune care merge la inimă ». Pentru Catargi « baza » era îndeosebi peisajul « de țară, cu atmosfera specifică satelor noastre, vîlcelelor noastre, piciorului de munte » . . . Referindu-se apoi direct la sfoara de moșie de care se simțea sentimentalmente legat — mamă-sa, născută Lămotescu, avînd străvechi afinități oltene — anume Scăeștii — teritoriu situat numai la cîțiva kilometri de Craiova — Henri Catargi mărturisea fără înconjur: « este locul unde am copilărit și unde am trăit — și, cînd am început să fac peisaj, tot acolo am nimerit . . . Cunoșteam locul, primăvara, vara, toamna — în toate anotimpurile. Il iubeam și m-am exprimat în acest peisaj cu o paletă mai colorată, mai luminoasă, tocmai fiindcă trăisem acolo și iubeam locurile » — confirma el într-un alt interviu.

Într-adevăr — mult încă înaintea celui de al doilea război, artistul se refugia aici — uneori de mai multe ori pe an — ca să lucreze netulburat în singurătate, ca să contemple și să cerceteze în liniște natura înconjurătoare și, firește, să o picteze.

A fost pasiunea și plăcerea vieții lui.

Cobora în gara Răcari — tacticos, surîzător, înarmat cu tolba lui de pictor. Se urca în trăsura care-l adăsta și o pornea pe șoseaua prăfuită ce-l ducea la Scăești. Cîteodată făcea o haltă la Brădești unde-l regăsea pe Eustațiu Stoenescu . . .

Henri Catargi nu sta prea mult în casa părintească zidită cu un singur cat — înconjurată de o grădină cu mii de trandafiri de toate speciile — cum ne istorisea tovarășul Negruț. Cobora la vale, la iazul cu crapi bătrîni și mișunînd de raci — care erau pe gustul rafinat al amfitrionului.

Nu departe, pe deal, era via pe araci, cu struguri de soi — astăzi ogor cu mănoase lanuri de grîu și porumb.

Pictorul venea cu bloc-notesul și colinda — fără să se grăbească niciodată — coclaurile învecinate — Valea lui Pătru — pîrîul Vistiriei — trecea podul Răcarului — zăbovea adesea pe Valea Jiului și mai afund, pe alte coline. Artistul s-a impregnat astfel, zi de zi, încă din tinerețe cu frumusețile țarinii — urmărind asiduu muncile cîmpului, mișcările și gesturile plugarilor, precum și grația mlădioasă a țărăncilor.

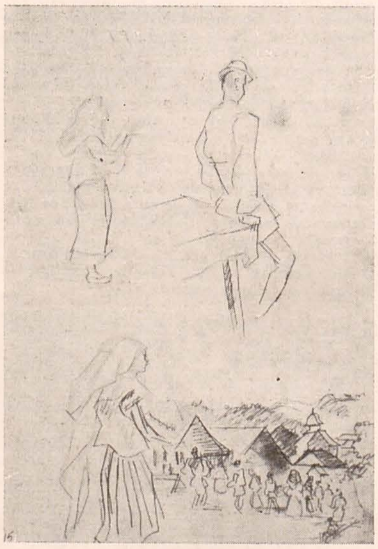
Duminicile, cu pasul său molcom, el se abătea pe ulițele satului, creionînd cu sobrietate, în trăsături energice — pe scăeștenii lui care-și petreceau ceasurile de odihnă.

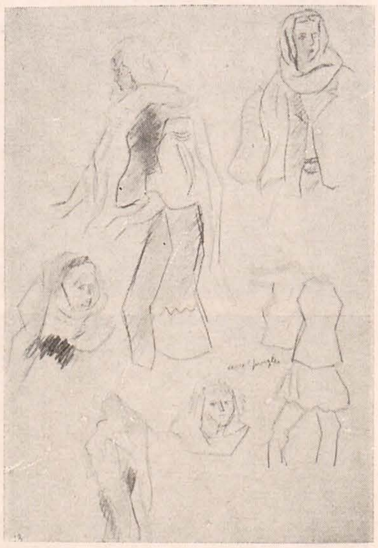
În carnete, alături de schițe, Henri Catargi nota culorile veșmintelor lor, scriind pînă și numele trecătoarelor lui modele, nota culorile cerului, ale caselor, ale ulucilor, marcînd separat anumite detalii care îl interesau din punct de vedere plastic.

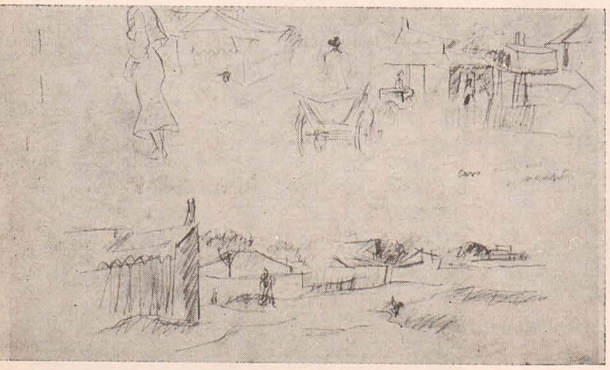
Cu activitatea aceasta — destul de stranie pentru un orășean antebelic — localnicii se deprinseseră.

Bătrînii de astăzi își amintesc, deopotrivă, de mărinimia ca și de totalul dezinteres al lui Henri Catargi față de avuțiile vremelnice pămîntești.

Dar peregrinările acestuia cu creionul, cu pensula și șevaletul stîrniseră curiozitatea sătenilor, dar mai ales a unor copilandri care se țineau scai după el . . . Ca să scape de cîrdul ce forfotea în jurul lui — meșterul







https://biblioteca-digitala.ro

Togo purta în buzunare pungi cu bomboane englezeşti pe care le distribuia urmăritorilor — ceea ce avea însă darul să le sporească asiduitatea.

Totuşi, doi-trei dintre copiii care-l şi ajutau cîteodată — nu se desprindeau în nici un fel de pictor, fiind atraşi nu numai de cofeturi, ci şi de ceea ce vedeau că se zămisleşte sub ochii lor. Cîţiva dintre cei molipsiţi, vor deveni pînă la urmă ei înşişi artişti plastici.

Un valoros şi autentic artist plastic crescut în conul de lumină al lui Henri Catargi este desigur Eustaţiu Gregorian — şi el fiu al Scăeştilor — ale cărui pînze poartă timbrul grav şi rigoarea cromatică a maestrului.

Sau, rămas credincios satului de baştină Pătru Mihai Triţă — zugravul naiv care, tot privind cum desenează şi pictează maestrul Togo — s-a apucat şi el să smîngălească, să meşterească hîrtia. În decembrie 1975 acesta a avut chiar o reuşită expoziţie la Craiova în sala « Cromatic ». Ucenicul i-a păstrat o statornică şi respectuoasă admiraţie maestrului Henri Catargi.

Astfel se explică faptul că în 1976 — aflând de boala ce-l ţintuise, « nea Triţă » s-a repezit la Bucureşti să-l vadă pentru ultima oară. Şi tot astfel se înţelege de ce, spre asfinţitul zilelor sale — atunci cînd amintirile bune îl năpădeau — Henri Catargi şi-a îndreptat gîndurile spre meleagurile tinereţii — hotărînd să înzestreze pentru totdeauna vatra comunei Scăeşti cu un numeros lot de picturi, acuarele şi desene în peniţă şi cărbune — cele mai multe realizate chiar la faţa locului.

În afară de acestea, donaţia mai cuprindea unelte şi ustensile de atelier, paleta, obiecte de care se folosea în naturile statice — căni, căuce, cochiaje, polonice, şaluri ce pot fi uşor regăsite deasupra, în pînzele expuse; apoi mobile, documente de familie, obiecte personale. De asemenea o preţioasă scoarţă basarabeană pe fond negru, datată « 1861 ».

Au mai fost dăruite tablouri ale unor pictori buni prieteni ca Alin Gheorghiu, Viorel Mărginean, Iancu Pacea — precum şi un peisaj al lui Theodor Pallady — care îi era şi rudă, şi pe care-l preţuia drept cel mai desăvîrşit artist al nostru.

Ulterior au venit să se adauge, ca un omagiu, lucrările unor pictori din filiala Uniunii artiştilor plastici din Craiova, care însă, deocamdată, din lipsă de spaţiu, nu pot fi panotate. Şi astfel, în ziua de 8 VII 1976 generoasa diată închinată comunei Scăeşti, « materializarea gîndului testamentar » — cum s-a spus — a fost împlinită prin străduinţa neobosită a soţiei artistului, Aura Catargi, prin extrema bunăvoinţă şi sub oblăduirea Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă, Dolj.

Iar în vechiul cadru familial — în bătrîna locuinţă părintească — întreaga donaţie a fost bine pusă la punct şi orînduită în trei încăperi — de către Direcţia Muzeului de artă din Craiova.

În fine — inaugurarea « Expoziţiei permanente Henri H. Catargi » a avut loc în prezenţa înaltelor autorităţi culturale — acum doi ani, în dimineaţa zilei de 19 decembrie 1982. Aceasta după ce, în urmă cu 6 ani, la 7 octombrie 1976 avusese loc în saloanele Muzeului de artă din Craiova vernisajul expoziţiei celor cincizeci şi una de opere ale maestrului.

Ar fi de dorit ca această fundaţie care include un important lot al patrimoniului artistic românesc — să fie mereu păstrată cu grijă, cu mai multă grijă, şi scoasă din cvasi anonimatul în care se află acum.

Să popularizăm existenţa nobilei ctitorii săteşti — fiindcă memoria artistului poporului Henri Catargi se cuvine a fi onorată cu aceeaşi vrednicie cu care el şi-a purtat întreaga lui viaţă.

catargi inedit

Cu peste cincisprezece ani în urmă, la capătul unei îndelungi discuţii cu Henri Catargi despre Pallady, l-am rugat pe acesta să aşterne pe hîrtie cele ce-mi spusese. Speram ca astfel, prin afirmaţiile nepărtinitoare ale lui Catargi, să se aducă lumină asupra personalităţii atît de ciudate şi controversate a lui Pallady. Şi cine mai bine decît Catargi o putea face! Fuseseră prieteni timp de zeci de ani, stima şi admiraţia pe care şi-o purtau reciproc nu fusese niciodată umbrită de cea mai palidă îndoială sau neînţelegere iar existenţa lor se desfăşurase în acelaşi mediu şi între aceiaşi oameni.

Textul, redactat de un om obişnuit să gîndească franţuzeşte, cu unele formulări de un deosebit farmec, luminează, emoţionant, personalitatea lui Pallady. Ciudăţeniile lui, aspreala densă pînă la brutalitate, exigenţa faţă de tot ce întreprindea dusă pînă la cruzime şi autoflagelare îl chinuiau, amărîndu-i viaţa fizică, purificîndu-i însă spiritul. Dacă nu am fi aflat, din aceste rînduri, decît migala procesului de creaţie a lui Pallady — pentru care un tablou nu era niciodată terminat — şi le-am fi putut socoti revelatoare. Multe din cele notate aici ne erau cunoscute sau le intuiam cu toţii; faptul că ele apar net afirmate de un mare artist, de omul de o neabătută probitate şi inteligenţă a descifrării semenilor săi care a fost Henri Catargi, este, credem, deosebit de important. Totodată socotim fericită împrejurarea de a putea lega, prin aceste rînduri, cele două personalităţi care au marcat considerabil, timp de două perioade succesive, arta românească modernă.

radu ionescu

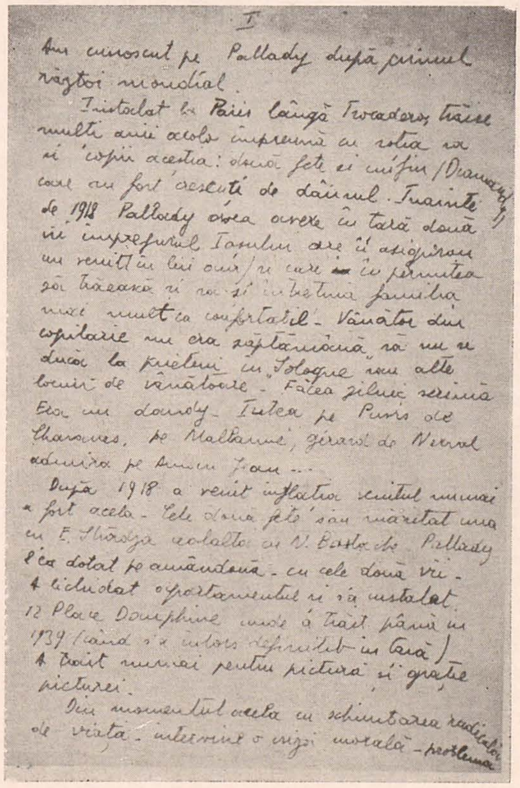
catargi despre pallady

Am cunoscut pe Pallady după primul război mondial.

Instalat la Paris, lîngă Trocadero, trăise mulţi ani acolo împreună cu soţia sa şi copiii acestia: două fete şi un fiu (Diamandy) care au fost crescuţi de dînsul. Înainte de 1918 Pallady avea avere în ţară două vii împrejurul Iaşului care îi asigurau un venit (în lei aur) şi care îi permitea să trăiască şi să-şi întreţină familia mai mult decît confortabil. Vînător, încă din copilărie, nu era săptămînă să nu se ducă la prieteni în « Soloque » sau alte locuri de vînătoare. Făcea zilnic scrimă. Era un dandy. Iubea pe Puvis de Chavannes, pe Mallarmé, Gérard de Nérval, admira pe Aman-Jean . . .

După 1918 a venit inflaţia, venitul nu mai a fost acelaşi. Cele două fete s-au măritat una cu E. Sturdza, cealaltă cu N. Bastache. Pallady le-a dotat pe amîndouă, cu cele două vii. A lichidat apartamentul şi s-a instalat 12 Place Dauphine, unde a trăit pînă în 1939 (cînd s-a întors definitiv în ţară). A trăit numai pentru pictură şi graţie picturii.

Din momentul acela, cu schimbarea radicală de viaţă — intervine o criză morală — problema devine dramatică — o înfruntă cu toate posibilităţile sale. Toată viaţa lui, afecţiunile, totul, este subordonat picturii. Nu am cunoscut om să fi pus aşa de sus meseria lui. Îi plăcea Parisul pentru că acolo se putea *izola* în atelierul său. Trăia din nimic — fugea de orice distracţie care îi fărîmiţa gîndul. Iubea Parisul pentru malurile Senei, avea puţini prieteni (Peyré d'Orteil pictor, Blot care vindea tablouri, care purta barba ca a lui Pallady, haine şi ghete de acelaşi model, arhitectul teatrului Champs Elysées, A. Pierret Gh. Răut — care locuia în aceeaşi casă cu dînsul). O sobrietate aproape ascetică era legea lui de toate zilele. Un pahar de apă caldă cu o felie de lămîie dimineaţa, legume şi fructe — exasperarea sensibilităţii prin nemîncare. După o lungă şedinţă se odihnea culcat pe duşumea punînd sub cap o pernă de lemn ca acelea întrebuinţate de japoneze pentru a nu-şi strica coafura. O voinţă implacabilă de a nu lăsa materia să încalce spiritul. Cred că este marele secret al lui Pallady mărturisit prin arta lui. Bizareriile lui Pallady, caracterul său pasionat, tăios, adeseori nedrept, se explică prin viaţa care o ducea, prin legea care şi-o aplica singur.



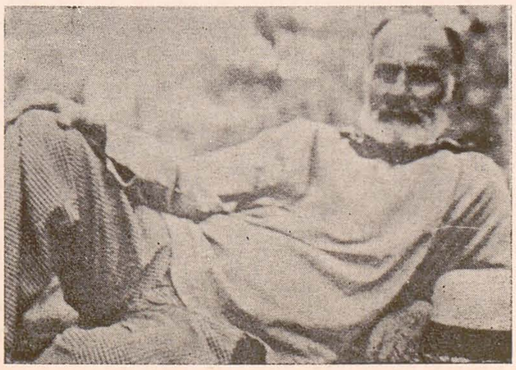
I

Am cunoscut pe Pallady după primul războiu mondial.

Instalat la Paris lângă Trocadero, trăise mulţi ani acolo împreună cu soţia sa şi copiii acestia: două fete şi un fiu (Diamandy) care au fost crescuţi de dânsul. Înainte de 1918 Pallady avea avere în ţară două vii împrejurul Iaşului care îi asigurau un venit în lei aur şi care îi permitea să trăiască şi să-şi întreţină familia mai mult ca confortabil. Vânător din copilărie nu era săptămână să nu se ducă la prieteni în Sologne sau alte locuri de vânătoare. Făcea zilnic scrimă. Era un dandy. Iubea pe Puvis de Chavannes, pe Mallarmé, Gérard de Nerval, admira pe Aman Jean ...

După 1918 a venit inflaţia, venitul nu mai a fost acela. Cele două fete s'au măritat una cu E. Sturdza, cealaltă cu N. Bastache. Pallady le-a dotat pe amândouă cu cele două vii. A lichidat apartamentul şi s'a instalat 12 Place Dauphine unde a trăit până în 1939 (când s'a întors definitiv în ţară). A trăit numai pentru pictură şi graţie picturei.

Din momentul acela cu schimbarea radicală de viaţă — intervine o criză morală — problema



Pallady (fotografie inedită comunicată de Iosif Krijanovschi)

L-am văzut lucrînd ani şi ani în atelierul din Place Dauphine.

Il faut toujours surpasser le sujet

La couleur n'existe pas, il n'y a que les rapports.

On a le sens de la couleur ou on ne l'a pas.

Tout dans la peinture réside dans la mise en page, dans la construction.

L-am văzut pe Pallady, compunînd o natură moartă cîteodată luni de zile. Studia suprafeţele, volumele, direcţia unei perechi de ochelari, locul unei lămîi. După aceasta picta pînza în două, trei, şedinţe, cîteodată într-una singură. Pînă cîteva luni înainte de moarte, bolnav, stînd în pat, Pallady îşi analiza şi critica opera trecută cu o severitate fără milă. Avea cîteva pînze rămase în odaie. Lipea fragmente de hîrtie decupată (care reprezentau o floare sau o pisică) pentru a-şi da seama de modificările posibile. Îi plăcea să găsească o greşeală într-o pînză veche pentru a o corecta (vezi Zambaccian).

De multe ori eram dezorientat de verdicte contradictorii asupra trecutului, asupra valorilor consacrate. Găseai în atelier reproduceri după Michel Angelo (Sixtina) care le studia pentru a-ţi spune într-o zi că spiritul Renaşterii îl enerva adînc.

Vinci şi mai cu seamă Dürer erau intangibili. A făcut o singură călătorie în Italia, una în Belgia şi Olanda, două în Spania. Iubea cartea lui Fromentin « Les Maîtres d'autrefois ». Il întrebam cîteodată: Care este pictura care îţi place? « Celle que j'aurais voulu faire ».

Cred că marea lui preocupare în pictură era « caracterul » unei figuri, a unui nud. Caracterul obţinut prin anumite agravări sau deformări pentru a ajunge la o sinteză, la un ritm. Punea mult mai sus o operă de caracter decît una armonioasă la care sensibilitatea sa îl ducea în mod normal. Detesta şarja şi nu iubea nici pe Breughel (afară de Anotimpuri).

În fond, spre bătrîneţe, tindea spre un clasicism modern care l-ar fi vrut auster, dur, şi pe care nu l-a realizat.

Certat cu Matisse ani de zile, admira adînc realizările maestrului francez în perioada sa de maturitate.

Nu era de acord cu producţia din ultima perioadă a vieţii « Picasso ne le laisse pas dormir ».

Scrisorile primite de la Matisse între anii 40—44 conţinînd croquiuri de compoziţie cu indicaţia tonurilor, unde Matisse îi cerea, nu o aprobare dar sigur o părere, erau aspru judecate de Pallady în răspunsurile sale. Pînă într-o zi cînd Matisse nu a mai scris prietenului său. Singur se judeca tot aşa de sever. Trei ani înainte de a muri mi-a spus într-o zi cu multă melancolie « C'est fini, je me repète ». Nu a mai pictat din ziua aceea. Miile de desene care le-a făcut pe stradă, la masă, la cafenea, în Cişmigiu (unde se refugia în timpul bombardamentelor, ori şi unde şi ori şi cînd — colorate cu flori sau cu cafea — erau studii, neîncetate notaţii păstrate de dînsul, pentru dînsul, le arăta rar, nu le vindea niciodată, le dădea prietenilor. Avea o mare admiraţie pentru Degas, pentru probitatea lui de artist. Degas într-o viaţă lungă de muncă nu lăsase niciodată să plece din atelier vreun studiu, schiţă sau desen. După moartea sa, în 1917, au fost vîndute în licitaţie publică sute din acele admirabile studii în pastel. Pallady a fost impresionat adînc de Degas în modul său de a fi, de a gîndi, de a trăi.

La doi ani se întorcea în ţară pentru a face o expoziţie. Îi vedeai bucuria pe faţă în zilele înainte de plecare. Cele două luni petrecute în Bucureşti erau zile de sărbătoare. Dar cum simţea călduroasa primire a familiei sale, a prietenilor, o viaţă mai largă mai bogată printre oameni care aveau timp de pierdut şi mîncau prea bine sau prea mult . . . ceva se stîrnea în fiinţa lui şi fugea. A avut totdeauna o mare admiraţie pentru Ressu şi pentru Tonitza la un moment dat.

reveria • muzeul • craiova •

magda cârneci

Reveria nu poate fi programată, nici impusă. Ea e o formă de detașare a spiritului și ca detașare, ea e o formă de libertate interioară. Intrînd într-un lăcaș simbolic, un muzeu de pildă, cu intenția de a-ți îngădui luxul unor reverii culturale circumscrise unor fapte de artă, constați că reveria e, desigur, incontrolabilă, nemanevrabilă, de necircumscris (nu e semnificativ că nu există, cel puțin în limba română, un verb, o formă verbalizată, a reveriei?). Va fi fiind o tactică a instinctului de conservare a spiritului. O formă intermediară ce nu lezează nici aristocratismul pasiv, nici activismul burghez al gîndului, nici transcendentul și nici imanentul limanelor sale, prin vreo exacerbare a limitei, ci doar le contopește, plutind undeva între ele, împărtășindu-se imaginar din toate, ca un regim intermediar al conștiinței. O luciditate îndulcită la imaginar nici exactă, nici vagă, totuși cuprinzătoare. Ca și cînd urmărind un anume filon, dai peste nenumărate filoane, dar nu întîmplătoare, ci aduse de o logică (forță, atracție), informulabilă, totuși stringentă în subteranele ei ca o regulă naturală. O memorie culturală lăsată să procreeze în voie monștrii viabili ai unor asociații (de idei, de cuvinte, de forme) neașteptate. Îți propui un subiect și dintr-odată nu mai rămîne din limitarea lui singulară decît un ghem de mici revelații, de asonanțe și rime, de înrudiri și raporturi, ce-l conexează la diversele niveluri (senzoriale, culturale, imaginare, ș.a.) ale realului, integrîndu-l imaginii lumii în măsura în care-l și dizolvă în ea. Și în această proliferare, niciodată darwinistă, niciodată aleatorie, stă poate adevărul acestei stări, marginale în fragilitatea ei ușor atacabilă, dar atît de hrănitoare pentru cei sufocați de limitele materialității din ce în ce mai agresive, din ce în ce mai limitative (în ciuda aparentei dezlimitări) a lumii. Reveria poate fi infinită. Desigur, oarecum haotică și imprescriptibilă în disponibilitatea ei mult prea deschisă alternativelor, o formă « inferioară » a raționamentului, o formă inferioară a viziunii, o « poeticeală » pentru uzul mulțimii — o ultimă tactică, după atîtea altele glorioase și trecute, apuse deja, a unui superior instinct de conservare, nu a speciei, ci a spiritului.

Intrînd într-un muzeu cu intenția de a-ți provoca reverii plastice, picturale, imaginația îți joacă o « libertate » (o festă) producînd reverii despre reverie. Discurs despre ceea ce ar trebui să fie discursul, care nici nu începe. Intrînd într-un muzeu . . . Dar muzeul? Ce mai poate reprezenta această respectabilă instituție pentru hrana imaginarului, pentru mecanismele lacome și totuși pretențioase ale reveriei, după atîta balast istoric, balast cultural, după atîtea revoluții estetice, după denigrările și demolările « în idee » (și nu numai în idee) la care a fost supus, după înnoirile, módele, modernizările, metamorfozele pe care le-a suferit? « Cimitir » al culturilor. Depozit de material cultural. Instituție de valorificat și exploatat formele spiritului. Grădină zoologică a monștrilor sacri. Rezervație a frumosurilor . . . Dar mai ales zăcămînt, în sedimentare, al imaginarului. Loc fizic și geometric în care se adună, după logici sincretice, aluviunile timpilor istorici diverși, spațiilor culturale diverse, formelor mentale diverse. Creuzet în care se amestecă în devălmășie, se întrepătrund și se depun împreună sursele cele mai heterogene ale umanului, căile cele mai neașteptate ale mentalului, soluțiile cele mai distanțate ale conștiinței, mitologii, sisteme, simboluri, formule și forme, alfabete și bestiarii, viziuni și găselnițe. Regula contingenței, regula inventarului, ori pur și simplu regula estetică, le pun laolaltă, încercînd parcă să le fuzioneze, căutîndu-le cu o nemaicunoscută fervoare numitorul comun ipotetic, unitatea informulabilă, cîtimea ireductibilă a unei umanități esențialmente aceeași.

Loc comun al întîlnirilor, al medierilor de tot felul Dincolo de specializări (artă, istorie, etnografie, tehnică, antropologie etc.) muzeul e unul — și desigur, « imaginar », sediul său e în mentalul nostru cosmopolit. Ce forțe misterioase mînă apetențele unei civilizații « planetare », prin definiție cantitativă, către asemenea pasiuni arhivistice exhaustive, către asemenea obsesii colecționare de a cuprinde, a poseda totul ca într-un grandios gest recapitulativ, laborioasă trecere finală în revistă ca într-o globală evaluare, privire de ansamblu în spațiu, în timp, în uman? Dialectică a cantității pentru o necunoscută calitate? Premoniții ale unor absente, necesare, așteptate sinteze? Preistorie a unei post-istorii? Haos premergător al unui cosmos spiritual nou? Semnul potrivit este delta. Muzeul, ca memorie a memoriei, poate fi un simbol al acestei civilizații.

Intrînd într-un muzeu . . . Într-un muzeu anume. Craiova. Încercînd să circumscrii entitații sale individualizate gîndurile prea vagi despre marele muzeu sincretic al lumii. Șansă! Muzeul de artă al Craiovei e un asemenea gen de hibrid simbolic, somptuos și impunător în condiția lui de revelatorie « conservă culturală ». Clădirea — o interpretare liberă a barocului tîrziu, construită, nu în secolul XVII, ci între 1899 și 1907, de un arhitect, nu român, ci francez, Paul Gottereau — poate rivaliza cu cele mai frumoase construcții din țară. E în felul ei o utopie tîrzie (cînd istoria autohtonă a făcut-o posibilă) a unui timp revolut, dar legendar prin fast și putere, pe pămînt străin de sorgintea sa inițială, din ambiții autohtone, semn la vremea sa de civilizație, copil nelegitim al unui gust gratuit și grandios, aristocratic și snob, tocmai de aceea feeric ca o făptură de rasă, chiar dacă metisă, într-un mediu obișnuit cu alte delicatese. Ca orice bucată de trecut consfințit, chiar dacă înălțată mult după ce spiritul care l-a inventat a murit, muzeul are sfințenia sa, legendele sale, aura sa. Chiar dacă nu i le știi, ele exultă cumva din arhitectura sa somptuoasă.

Dar nu numai coaja, exteriorul, atrage exacerbatul nostru spirit estetic. Uimitor, și conținutul muzeului este neașteptat de bogat și de prestigios, față de comunul nivel de ofertă și de surpriză, al unui muzeu de « provincie » — dar Oltenia este și din acest punct de vedere « aparte »! Conținutul muzeului e și el rod al întîmplării benefice și — de data aceasta — fertile, adică a unor gesturi culturale individuale, impresionante în generozitatea lor discretă (unde mai sînt colecționarii de altă dată?), materializată în colecțiile particulare donate: Alexandru și Aristia Aman, fundația Jean C. Mihail (proprietarul clădirii), donațiile Cornetti, Glogoveanu, Romanescu, Jianu, Radian, Țuculescu. Nume vechi, dispărute, parfum de epocă, la care se adaugă înzestrările mai noi.

Iar materialul acestor donații — hibrid și el: artă universală și românească, artă decorativă și grafică. În săli somptuoase și elegante, se succed din aproape-n aproape, artă olandeză, franceză, italiană, mici maeștri de secol XVII și XVIII, piese decorative, mobilier, gravură — alături de (la etaj) artă românească: icoane de tradiție bizantină, « primitivi » de început de secol XIX, pașoptiști, Aman, Grigorescu, Andreescu și mai modernii Tonitza, Petrașcu, Pallady sau Ghiață. Iar în holurile enorme, sculptură de Anghel, Paciurea sau Han. Și separat un cabinet Brâncuși (cine ar mai fi sperat, în România?) cu piese din prima sa perioadă mai ales, dar și cu un « Sărut ». Și într-o clădire separată, dar aproape, un mic muzeu al colecțiilor craiovean, pandant binevenit al celui bucureștean — Țuculescu, Stoenescu și Furduescu.

În general, numai opere de calitate. Numai nume de primă mărime. Frînturi « pe sprînceană » de artă universală (europeană) și românească, și iată, e suficient pentru a regăsi în racursiu puțin Occident și ceva Orient împreună, într-o contingență care la început pare aleatorie, dar mai apoi le exaltă pe fiecare în parte, prin contrast, prin consonanțe. Suficient pentru a declanșa reveria integratoare a muzeului imaginar, în care, desigur, reveriile provocate de fiece nume și operă în parte, cu arborescentele lor asociații (imposibil măcar de numit aici prin bogăție) își găsesc locul, ca într-o structură cuprinzătoare. Muzeul de artă al Craiovei este un loc de elecție al reveriei. Și la îndemînă. În Oltenia.

(În il.: *Muzeul de artă Craiova, detaliu ornamental, deasupra scării interioare*).

https://biblioteca-digitala.ro

țuculescu un model al creației

magda cârneci

Nu avem nevoie numai de exemple artistice. Avem cel puțin tot atîta nevoie de exemple umane (o cultură dacă nu are eroi și martiri, ar trebui să și-i inventeze). Există un destin al operei, impersonal, care răsare și apune după gustul schimbător al vremilor. Dar există și un destin al numelui, al individualității creatoare, întrupat în legenda care-i supraviețuiește uneori tot atît cît și opera: destin adesea mai viabil și mai fertil decît opera însăși, în măsura în care atinge un anume nucleu esențial al umanului. Desigur, legendă, hagiografie artistică fără o operă pe măsură nu prea e cu putință, pe cînd invers se poate (operă mare a unui om nu prea mare), dar există epoci în care urgența coincidenței dintre destinul estetic și destinul moral (și spiritual) al unui nume, se pune cu mare necesitate, cu stringență. Asemenea gînduri se pot naște reiterînd retrospectiv istoria destinelor unei culturi, nouă însă ni le-a sugerat spontan revederea colecției Țuculescu de la Muzeul de artă craiovean. Apariția lui Țuculescu în pictura românească modernă, ține de domeniul singularului. Explodînd în 1938 cu prima sa expoziție sub zodia senzaționalului, aflat în mare vogă spre sfîrșitul perioadei interbelice și în timpul războiului; uitat cu totul aproape un deceniu (1947—1956) și redescoperit cu prilejul unei mari retrospective postume din 1965, sub semnul aceluiași senzațional; catapultat astfel din nou în vîrful entuziasmului general către sfîrșitul anilor '60, pentru a fi treptat învăluit din nou într-o anume discreție și marginalitate — Țuculescu constituie un « caz » unic în contextul istoriei destinelor artistice românești moderne. Opera sa, prin chiar singularitatea și originalitatea ei — deși calificată întotdeauna cu adjective de excepție, fie în elogiu fie în denigrare — continuă să rămînă într-un anume fel « ex-centrică » în fluxul picturii românești moderne, în interiorul căreia introduce o evidentă cezură. Fără îndoială, arta lui Țuculescu constituie o experiență artistică specială, fără precedent și fără vizibile urmări imediate în continuumul picturii românești, în care n-a ilustrat vreo școală ori vreo tendință dominantă, ci mai degrabă un anume tip de *creator* și de *experiență totală a imaginii;* în care nici n-a creat vreo școală, ci mai degrabă a insuflat un anume spirit « absolutist » al actului artistic, mărturia unică a unui mod radical și profund de a gîndi și trăi arta. Poate chiar dificultatea și singularitatea acestei picturi « cer » o lipsă de urmări în straturile prea superficiale (tehnice) ale evoluției artistice, pentru a « pretinde », a provoca o altă rezonanță, un alt ecou, mai lent, mai puțin vizibil dar și mai profund, în stratul de adîncime, genetic, al creativității artistice.

Obișnuit cu anumite ticuri și tipare temperamentale și stilistice ale artistului român și ale artei românești în general, gustul estetic al locului poate recula în fața cazului Țuculescu. Și temperamental și stilistic el nu s-ar potrivi formulei artistice românești, « schemei » stilistice autohtone, așa cum s-a conturat ea pînă în modernitate.

După unanimitatea judecăților, tipologic Țuculescu ar ilustra temperamentul excesiv, de o vitalitate și un psihism debordant, neliniștit și fantast, un « posedat » de tip dionisiac, pradă unor obsesii și viziuni stranii, unor tensiuni exacerbate — toate atribute ale tipului « expresionist » de artist. Expresionistul s-ar defini printr-o « trăire » a artei ca expresie a « eului profund », înrădăcinată în interioritatea cosmic hipertrofiată a actului creator, sublimînd în exteriorizarea directă și totală a adevărului absolutizat al « experienței », al « trăirii », al « ființei ». Tocmai expresionismul l-ar singulariza pe Țuculescu în cîmpul experienței plastice românești, căreia demult i s-au configurat drept caractere definitorii simțul organic pentru echilibrul și armonia lumii, cultul valorilor obiective și stabile, cumințenia și clasicitatea ei funciară în raport cu realul. Față de un Brâncuși, care ar întruchipa în mod exemplar instanțele limpezite și desăvîrșite ale acestei mătci stilistice, Țuculescu ar ilustra straturile nedecantate, categoriile « abisale », negative, elementare, arhaice, ale acestei matrici formale românești, partea de irațional, de subconștient, luciferical, stihialul, misticul . . . Dar ce edificiu spiritual (și artistic) ar rezista în timp și în adevăr extirpat de asemenea izvoare vitale, fără să-și compromită accesul la adevăr și la esența propriei sale vocații? Opoziția propusă e falsă, ea se rezolvă de fapt într-o complementaritate fecundă, într-o rădăcină comună, care dă seama poate și despre originea oltenească a celor doi mari artiști.

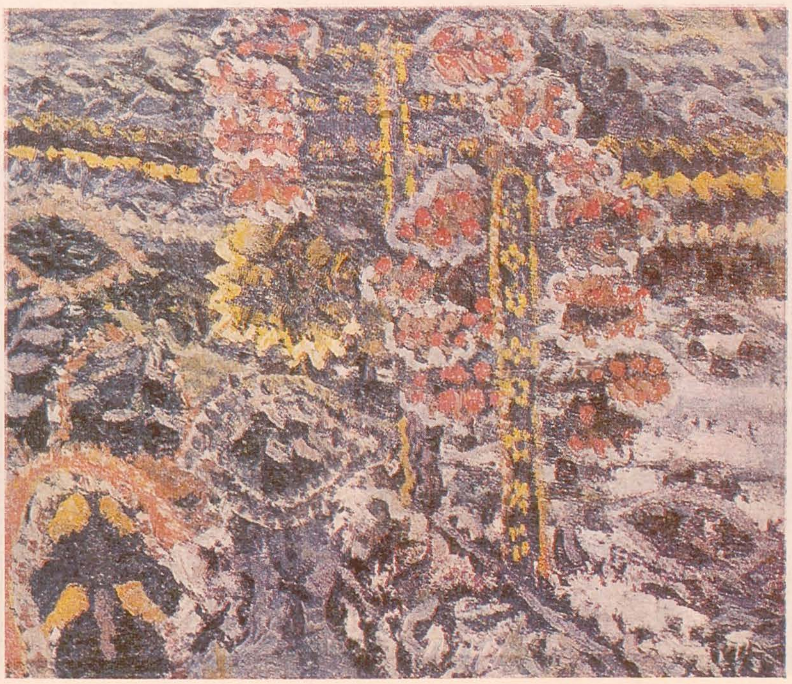
Această pictură introduce un element « apocaliptic », vizionar, în compoziția aparent liniștită a artei românești.

Ce te întîmpină înaintea picturilor lui Țuculescu? Uluitoare descărcări cromatice, în continuu freamăt, de o incredibilă intensitate, mari desfășurări gestuale de o vigoare excepțională, stranii viziuni emanînd o ciudată magie, pulsînd de grandoare și forță, atrăgînd fascinatoriu într-un « alt » univers, populat de ciudate prezențe și semne, iradiind și ocultînd ceva indicibil, ademenind meditația prin privire la grave trăiri, la neașteptate dezmărginiri, la imaginar, contaminînd ființa cu o neașteptată intensitate vitală, cu un nesperat plus vital. . .

În avatarurile etapelor ei, evoluînd de la un inițial figurativism realist de nuanță expresionistă, către figurările simbolice și vizionare finale, pictura lui Țuculescu am putea spune că repetă sintetic drumul artei moderne către abstracție — prin abstracție înțelegînd acea « vedere globală a totului » de care vorbea Kandinsky, acel mod vizual profund simbolic (sintetic, totalizator) de a concepe imaginea lumii, iar nu aporiile sterile și gratuite, simple jocuri decorative, nesusținute de vreo deschidere cosmică, de vreun vizionarism coerent, de vreo tentativă metafizică, ale unui anume abstracționism contemporan generalizat. În etapele ei, creația lui Țuculescu pare că reface, pe cont propriu, o istorie inversă a semnului plastic, înapoi către simbolul din care a purces: de la figurarea spontană și iluzionistă, către nevoia unei articulări și codificări sintetice a realului, pînă la exigența utopică a unui lexic și a unei sintaxe vizuale simbolice, pe măsura unei înțelegeri globale simbolice a lumii.

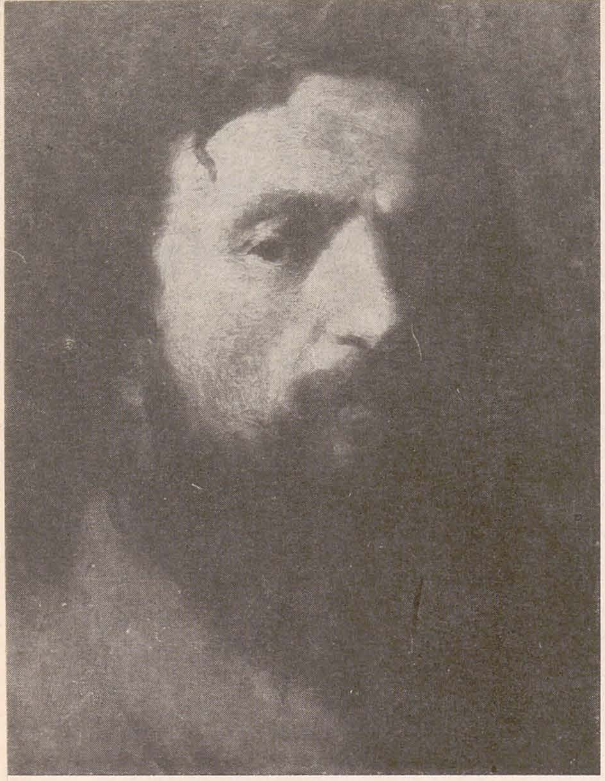
A face din pictură o cale de cunoaștere integrală, aspirînd prin extazul gestului creator la atingerea acelui « miez » infinit al firii, a face din imagine o cale de acces la « esențe », la « geneze », la « cosmic », o modalitate de a aproxima intimitatea « ființei » — dincolo de utopie și limite palpită în pictura țuculesciană un suflu vast, irepresibil. Evoluînd nu atît sub zodia necesității estetice, cît sub zodia mai cuprinzătoare a intuiției vizionare, pictura lui Țuculescu nu instaurează în cele din urmă valori estetice, ci *valori vitale*. Pentru că ceea ce se transmite nemijlocit, în această singulară experiență, rămîne, dincolo de ceea ce a intenționat deliberat să realizeze și să comunice, rămîne intensitatea excepțională cu care acest destin uman s-a angajat în creație, patetismul adînc cu care s-a consumat în întrezărite absoluturi, vitalitatea enormă cu care și-a trăit pînă la capăt experiența spirituală.

Aici stă « magia », fascinația ciudată a acestei picturi — ea invită la o trăire pe măsură, accelerată, superlativă. De la o anumită limită de intensitate în sus (și de autentică angajare umană), orice experiență individuală devine iradiație fecundă, contagioasă, un adaos inedit de ființă. Arta lui Țuculescu poate fi, deși nu-și propune, *un model de experiență a creației*, un model nu de imitat întocmai, formal, ci un model iradiant, incitant, provocînd pe tăcute, în timp, exigența experienței intense, complete, totale, a expresiei și a lumii, impulsionînd deschideri autentice către a fi, al căror rod va fi de fiecare dată unic și irepetabil, în comunierea aceluiași extaziant adevăr.



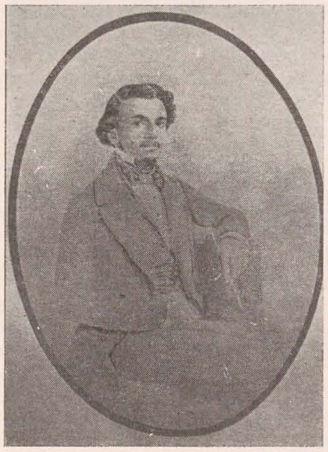
1. Iarna în pădurea Pantelimon; 2. Primăvara

https://biblioteca-digitala.ro



1 – 4 — autoportrete

5 – 7 — detalii de compoziții istorice și de gen cu reprezentarea artistului)



theodor aman

sau

mirajul personalității

cătălin davidescu

Vorbind despre perioada consolidării culturii noastre naționale, raportarea permanentă a datelor spiritualității românești la cele occidentale nu este, întotdeauna, cea mai relevantă. Nu este atît de interesant de pildă ce se întîmpla în timpul lui Theodor Aman în Franța, în Italia sau în Germania ci mai ales ce a fost înainte și după el în spațiul românesc.
Creația lui Theodor Aman întruchipează tentativa cea mai strălucită de pînă la el de a realiza înțelegerea faptului că opera de artă reprezintă o valoare cu un specific determinat de formația artistului, de concepțiile lui, de spiritul epocii în care trăiește. Chiar dacă orientarea propusă de Aman nu însemna, pe plan european, decît o limitare a orizontului plastic, funcție de acest spirit, ea realiza, la nivelul artei noastre, o reală deschidere. Este neîndoios că în condițiile proprii culturii române exista la mijlocul secolului al XIX-lea o reacție de susținere a formelor academice, iar pictorul, prin marea sa influență, are aici o contribuție hotărîtoare.
Avînd în vedere că opera de artă trăiește în relație cu subiectivitatea receptorului, ea se impune a fi privită în devenirea ei, adică și în perspectiva ecoului pe care îl are în spectatorul contemporan. Astfel reconsiderată, creația lui Aman poate fi privită astăzi ca operă deschisă, conținînd deci virtuala posibilitate de a fi perpetuu reevaluată, mereu din alte unghiuri. Pictura sa nu a mai găsit aderență la mentalitatea mai multor generații de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, din cauza unui contact sensibil greu de stabilit. Acest lucru își găsea motivația în faptul că limbajul plastic al pictorului aparținea unor structuri comunicative depășite, aflate pe atunci într-un stadiu de imposibilă reactualizare. Dar, paradoxal, tocmai respectarea uzanțelor care au argumentat eficiența acestui gen de pictură poate constitui acum elementul revitalizator pentru apetitul contemporan. O idee devine cu atît mai limpede cu cît este mai frecvent reluată, repetată, formulată și analizată. Orice idee artistică parcurge un număr de etape în circuitul receptării sale, unde, în funcție de situația istorică, se cristalizează cu un maxim de claritate și densitate. Se impune astfel o rejustificare a operei lui Theodor Aman prin prisma actualității. Spirit analitic, lucid, el încearcă să se impună în întreaga sa activitate creatoare și didactică dintr-o neostoită sete de afirmare a *personalității*. De aceea, în opera sa voința se impune ca principal factor stimulator. Considerăm deci că unul dintre mecanismele intime de impulsionare a creației îl constituie, pentru Aman, obsesia propriei personalități, obsesie ce-i va străbate întreaga activitate, fără însă a-i prejudicia însemnătatea, locul de excepție pe care îl ocupă în panorama artelor plastice românești.
Ne vom strădui în continuare să demonstrăm acest fenomen. Supunînd lucrările lui Aman unei operații de clasificare pe temeiurile unui criteriu funcțional am ajuns la concluzia că una dintre relațiile principale pe care i-am putea restructura opera este de tipul *comandat-independent*, implicit *premeditat-spontan*. Vom include în aria semantică a termenului « comandat » lucrări executate în baza unei *comenzi* ferme dar și lucrări prin care artistul răspunde *comenzii sociale* a vremii — unui program derivat din spiritul pașoptist înnoitor. Vom include în această arie, așadar, o serie de portrete comandate (« Zoe Brâncoveanu », « George Cretzianu » ș.a.), portretele de familie (« Pepica Aman », « Aretia Aman », « Alexandru Aman » ș.a.) dar și portrete și scene istorice (« Tudor Vladimirescu » — căruia Aman îi fixează imaginea în conștiința noastră socială — « Izgonirea turcilor la Călugăreni », « Bătălia românilor cu turcii pe insula Sf. Gheorghe » etc.) precum și o serie de scene de gen (« Pe terasă la Sinaia », « Petrecere cu lăutari »), în concluzie, lucrările unde autoritatea preceptelor academiste e predominantă, spre deosebire de cele « independente », ce se supun și unor impulsuri spontane, fiind executate mai mult ca exercițiu al clipelor de destindere sau ca efect al contactului direct și firesc cu realitatea (« Bal costumat în atelier », « Corăbii în portul Constanța », « Țigani spoitori » etc.). Dacă fiecare din aceste situații constituie tot atîtea căi de impunere a personalității, operele ce stau sub semnul categoriei « comandat », au o pondere deosebită pentru complexitatea relațiilor artă/societate stabilite și fructificate de Aman. Orice operă se adresează unui public, formîndu-l, dezvoltînd la acesta caracteristici specifice unui anumit model de receptare. Aman creează nu doar pentru a educa estetic publicul, căci face uneori concesii nivelului cultural al acestuia. Mai importante devin pentru el descifrarea mecanismului psihologic al receptării artistice, forța de comunicare a producției sale creatoare, căile de acces la gustul unui anumit public, de aici rezultînd o diversitate tematică, dar și o diversitate a configurărilor picturale. În sprijinul puterii sale de fabulație el apelează în conturarea orizontului său plastic la transfigurarea unei realități obiective sau de ordin livresc. Ochiului său i se relevă mereu spectacole mirifice specifice acestui spațiu geografic, iar Aman imprimă lucrărilor sale un puternic suflu național și sub influența literaturii de inspirație pașoptistă — Alecsandri, Bolintineanu, Bălcescu, Ghica sau Bolliac — mai ales în ceea ce privește scenele istorice amplasate într-un cadru scenografic. Personajele au indestructibile conexiuni cu spiritualitatea românească. La maturitate, acționînd în spiritul demofil al vremii, artistul încearcă includerea în cadrul preocupărilor sale plastice și a mediului rural (« Car cu boi la marginea apei », « Iarnă », « Scenă cîmpenească », « După culesul viei », « Glume de peste Olt », etc.).
Dacă în aceste lucrări viziunea este descriptivă, în schimb o serie, foarte reușită, de scene de gen (« Atelierul cel mare al artistului », « La o serată », « În parc ») sînt adevărate « confesiuni intime », cum au fost denumite, care constituie, poate, cea mai personală parte a operei sale. Tot ca o consecință a dorinței de autoafirmare considerăm că poate fi explicat și numărul mare de autoportrete. Avem aici în vedere și autoportretele pe care pictorul, adept al expresiei academice, le-a realizat în cadrul diverselor compoziții istorice sau scene de gen (« Mihai Viteazul primind solii turci », « Vlad Țepeș și solii turci », « Hora Unirii la Craiova », « Atelierul artistului », « În grădină — Casa pictorului » etc.), Oricum, autoportretele sale depășesc numeric cu mult pe cele ale predecesorilor și chiar contemporanilor lui.
Concludentă pentru ceea ce am încercat să afirmăm, considerăm a fi și o ciornă de scrisoare pe care pictorul o adresa fratelui său Alexandru: « Dragă frate, e un adevărat supliciu să ai ambiție. E un lucru care mă preocupă necontenit, mă îmbolnăvește, mă ucide. Știu că totul e vanitate, dar în sfîrșit, ce vrei? Există îndoiala care nu-ți dă pace. « Gloria e poi morire »[1].
Impresionantă sinceritate și remarcabilă capacitate de introspecție a propriei personalități. De fapt, avînd în vedere mesajul etic al lucrărilor sale, ele ne pot sugera nu puține autoportrete de caracter: *Mondenul* — « Jocul de cărți », « La serată »; *Romanticul* — « Interior de serai », « Muzică orientală », « Odaliscă cu mandolină »; *Revoluționarul* — « Mihai Viteazul primind solii turci », « Tudor Vladimirescu », « Vlad Țepeș și solii turci »; pentru ca din însumarea acestor imagini caleidoscopice să se prefigureze adevăratul *portret* al lui Theodor Aman.
Cristalizarea personalității sale umane și artistice urmează un proces evolutiv într-o lentă dar constantă progresie, pe coordonate statornice, fără meandre sau retractări de fond.

---

[1] Cf. Radu Bogdan, *Theodor Aman în cultura românească*, în *Reverii lucide*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 242

https://biblioteca-digitala.ro

centenar

eustațiu stoenescu inegalabilul virtuoz

paul rezeanu

Pictor dotat cu calități excepționale, Eustațiu Stoenescu a fost creatorul unei opere care a făcut ca, la un moment dat, numele său să treacă hotarele țării și chiar ale Europei. La Paris, Veneția, Anvers, Londra, New York, Chicago, Zürich, București sau în alte orașe, în cadrul unor mari expoziții colective sau al unor expoziții personale, pictura sa a atras atenția, i-a adus prețuire și adesea onoruri deosebite. De altfel, dacă e să ne gîndim bine, nu cunoaștem un alt pictor român care, în perioada interbelică să se fi bucurat, în străinătate, de atîta succes ca el. Dar, după încetarea sa din viață, o tăcere nejustificată de nimic s-a lăsat asupra numelui său. Readucerea în atenție a omului și a operei ni se par deci pe cît de îndreptățite, pe atît de necesare.

Împlinirea, anul acesta, a o sută de ani de la nașterea lui Eustațiu Stoenescu, este un prilej pentru reintroducerea în circuitul valorilor a uneia dintre cele mai remarcabile personalități ale picturii românești din prima jumătate a secolului nostru. Născut la 24 mai 1884, la Craiova, Eustațiu Stoenescu a fost fiul lui Grigore Stoenescu, proprietar, senator și fost primar al orașului. Primul său contact cu pictura a avut loc la vîrsta de cinci ani, cînd a asistat la realizarea portretului mamei sale de către pictorul francez A. V. Leopold Durand Durangel. Curînd după aceasta, el a început să ia lecții de pictură cu profesorul craiovean Nicolae Rădulescu, iar ceva mai tîrziu, în 1897, tatăl l-a dus, în mod special, la București, să vadă expoziția lui Nicolae Grigorescu. Vara, în timpul vacanțelor, picta în mijlocul naturii, pe malul Jiului, la Brădești, unde familia Stoenescu avea un conac. Cum profesiunea sa fusese aleasă, în 1900 a plecat la Paris pentru a urma cursurile Academiei Julian. Acolo și-a început studiile cu W. A. Bouguereau, dar principalul său profesor a fost Jean-Paul Laurens. În atelierul acestuia a fost coleg, ani la rînd, cu Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, Nicolae Dărăscu, iar dintre francezi cu Pierre Gaurdault, Dunoyer de Segonzac, L. Fr. Biloul ș. a. La Paris locuia într-o pensiune împreună cu Nicolae Titulescu, prietenul și vecinul său de la Craiova. Din 1902 a început să urmeze și cursurile Școlii Naționale de Arte Frumoase. A debutat, aproape concomitent, în 1905, la Salonul Artiștilor Francezi, cînd a expus o lucrare, « La soupe populaire » și la Craiova, la Expoziția Societății Artistice « Th. Aman », unde a expus șase lucrări. Succesul repurtat l-a apropiat de Jean-Paul Laurens, devenind o prezență obișnuită în atelierul maestrului său, la Dépôt des Marbres. Acolo Stoenescu a avut prilejul să cunoască o serie de mari personalități ca: Rodin, Frémiet, Bourdelle, Albert Bernard, Georges Clemenceau, mareșalul Ferdinand Foch ș.a. și să participe la realizarea unor comenzi pe care statul francez le-a făcut, în acei ani, lui J. P. Laurens. De altfel, Stoenescu a rămas în atelierul profesorului său pînă în 1911. Între timp el a expus anual la Salonul Artiștilor Francezi, iar în țară la « Tinerimea Artistică » și la Salonul Oficial. În orașul natal a expus la Expoziția pictorilor craioveni din 1910. Lucrările pe care le prezenta erau portrete, compoziții și mai rar peisaje, naturi statice, flori. În acești ani el oscila încă între influența lui N. Grigorescu și aceea a lui Jean-Paul Laurens, avînd însă și o mare admirație pentru pictura lui Velázquez, Rembrandt, Frans Hals și Whistler. Era indiscutabil un mare talent. De altfel, ceva mai tîrziu, Pallady avea să și spună despre el că « din nefericire are chiar prea mult. . . »

Primul mare succes Eustațiu Stoenescu l-a obținut la Salonul Artiștilor Francezi din 1911, cînd a expus tablourile « Țigani la drum », « Piața din Craiova » și schița « Intrarea Ioanei d'Arc în Orléans ». Atunci, juriul expoziției i-a acordat, pentru primul tablou, o Mențiune de Onoare. Terminată după trei ani de studii, compoziția « Țigani la drum » este o realizare demnă de un maestru al penelului. De dimensiuni mari (2,230×3,620 m), cu numeroase personaje și animale surprinse în mișcare, lucrarea se remarcă prin calitățile picturale de excepție. Tușele, cînd energice, cînd ușoare și rapide, conferă suprafeței o vibrație și o prospețime cuceritoare, notabilă fiind și capacitatea lui Stoenescu de a reprezenta personajele, mișcarea, culoarea, lumina. Considerînd toate aceste calități, să nu se uite că este vorba despre un artist care nu atinsese vîrsta de treizeci de ani.

Un alt moment de vîrf în creația de tinerețe a lui Eustațiu Stoenescu îl constituie « Portretul scriitorului francez A. Rameau » (1913). Riguroasa așezare în cadru, libertatea gestului — care face ca tușa largă, ușoară, să evidențieze efecte uimitoare de clarobscur și modeleu — culorile (dintre care griurile ocupă un loc însemnat) așternute fin și aerat, tonurile delicate și transparente, toate sînt dovezi ale unei măiestrii tehnice folosite cu virtuozitate.

Din peisajele pictate în acei ani, amintim doar două, aflate azi la Muzeul de Artă din Craiova. Unul reprezintă o stradă cu clădiri ale căror siluete se înalță sumbru spre cer, iar celălalt o curte interioară de blocuri, în mijlocul căreia sînt agățate la uscat cîteva rufe albe. O atmosferă plumburie, cu o lumină difuză și rece domină totul. Ambele tablouri, de dimensiuni mici, sînt deosebit de prețioase din punct de vedere artistic.

Expunînd tabloul « Dejunul » la Salonul Oficial de la Paris din anul 1914, Eustațiu Stoenescu a obținut Medalia de Argint. Era cea mai înaltă distincție ce primise vreodată, ea echivalînd, la drept vorbind, cu recunoașterea sa în rîndul celor mai buni expozanți la prestigioasa manifestare pariziană; cu aceasta numele său se impunea atenției și intra în circulația internațională. Tabloul premiat îl reprezintă pe Dan, fiul pictorului, în vîrstă de trei ani, în timpul micului dejun și surprinde prin măiestria cu care sînt redatea tributele copilăriei: inocența și gingășia.

Izbucnirea primului război mondial, în vara anului 1914, l-a silit pe Stoenescu să se înapoieze în patrie. Pictorul s-a stabilit la București, unde curînd și-a reluat lucrul și activitatea expozițională. În primăvara anului următor el a prezentat la « Tinerimea Artistică » zece lucrări, iar la Salonul Oficial, patru, printre care și « Portretul poetei Elena Văcărescu », tablou ce i-a adus Medalia clasa I. În 1916 Stoenescu a expus din nou la Salonul Oficial iar la « Tinerimea Artistică » a avut o adevărată expoziție personală (o sală întreagă i-a fost rezervată), întrucît a expus nu mai puțin de 59 de lucrări — portrete, naturi statice, peisaje și cîteva compoziții, e drept ceva mai vechi. Cursul vieții sale a fost radical schimbat de intrarea țării în război. Surd la clocotul vieții, el a preferat o atitudine « de margine ». Era contemporan cu un mare eveniment din istoria patriei sale, dar nu voia să ia parte la el. Considera că nu trăiește decît pentru artă, pentru pictură. Din acest motiv s-a retras în țările neutre din nordul Europei, unde printre altele, în 1917, la Stockholm, a pictat una din capodoperele sale, « Portretul profesorului Disescu ». Privit din profil, celebrul profesor de la Facultatea de Drept din București e pictat într-o atitudine plină de importanță. Dezvăluindu-ne identitatea modelului, pictorul pătrunde, poate ca nimeni altul la noi, printr-o observație atentă și perseverentă, tainele caracterului omenesc. Pictat în tonuri cenușii armonioase, din care se detașează jocul luminilor de pe chipul feței și de pe mîna stîngă, portretul are, în același timp, o construcție viguroasă. După terminarea războiului, Stoenescu s-a reîntors în țară. A trăit un timp la Craiova și la București, iar apoi, în 1920 a plecat din nou la Paris, reluîndu-și lucrul și activitatea expozițională. În viața sa începe astfel o nouă etapă, poate cea mai fertilă și mai spectaculoasă. Lucrează intens. Ani la rînd expune la Salonul de Toamnă și la Salonul Oficial de la Paris, are o expoziție personală la Galeria M. M. Bernheim-Jeune, în 1921, expune la Bienalele de la Veneția din 1924 și 1928, la alte expoziții la Paris, Londra, Pittsburg (S.U.A.), are o nouă expoziție personală la Galeria Charpentier din Paris (1926) și încă una în 1930 la New York și alte orașe din S.U.A. Succesele obținute în străinătate nu l-au îndepărtat însă de viața artistică românească. Prezența sa la manifestările de artă din țară a fost astfel constantă. Fără a intra în amănunte, amintim că în 1922, 1927 și în 1931 a avut expoziții personale la București, iar în orașul natal, Craiova, a organizat o expoziție personală în 1923. În anii următori a participat la Expozițiile Cercului Artistic Oltean — al cărui președinte de onoare a fost — a repictat biserica Sf. Gheorghe Nou din Craiova și tot aici și-a petrecut multe veri, cu aceste prilejuri executînd o serie de portrete concetățenilor săi (« Portretul profesorului C. D. Fortunescu », « Portretul pictorului Gelep » ș.a.). A fost, în toți acești ani, în atenția presei străine și românești, cei mai reputați critici ai vremii scriind elogios despre el. Cele mai valoroase lucrări executate de Stoenescu în această epocă sînt: « Portretul pictorului Jean-Paul Laurens », « Portretul pictorului Ștefan Popescu », « Portretul guvernantei Amelie Kinst », « Portretul abatelui Mugnier », « Bătrîna în negru », « Portretul profesorului Papillot », « Portretul avocatului Alexandrescu », precum și o serie de peisaje din Veneția.

Portretist de excepție, Eustațiu Stoenescu știa să fixeze repede și clar, ca un veritabil virtuoz, chipul omenesc în adevărata sa față, întocmai ca istoria unei vieți exprimate într-o singură imagine. Pictate într-o factură largă, cu o excepțională vervă, portretele sale se remarcă astfel prin fidelitatea cu care reproduce trăsăturile modelului, cît și prin capacitatea de a surprinde uimitor de bine viața interioară a acestuia. Cît privește peisajele din Veneția trebuie să spunem că orașul l-a încîntat, de cum l-a descoperit, prin colorit și prin lumină. Îl atrăgeau, ca un magnet, reflexele apei canalelor, patina somptuoaselor palate, faima falnicei Veneții. Peisagist remarcabil, a reușit să transpună în uleiurile sale vibrația melodică și nostalgică a apei sau culoarea patinată a edificiilor. Profund liric, iubitor de frumusețe și autenticitate, el a reușit să răscolească sufletele celor care au trecut cîndva prin Veneția și o reîntîlneau acum în tablourile sale. « Dacă aș fi milionar aș cumpăra toate peisajele lui Stoenescu făcute la Veneția în momente de ceață! Numai el a înțeles sufletul capricios și tainic al Veneției și l-a redat fără romantism, sincer, fără manieră », avea să spună, peste ani, Nicolae Titulescu.

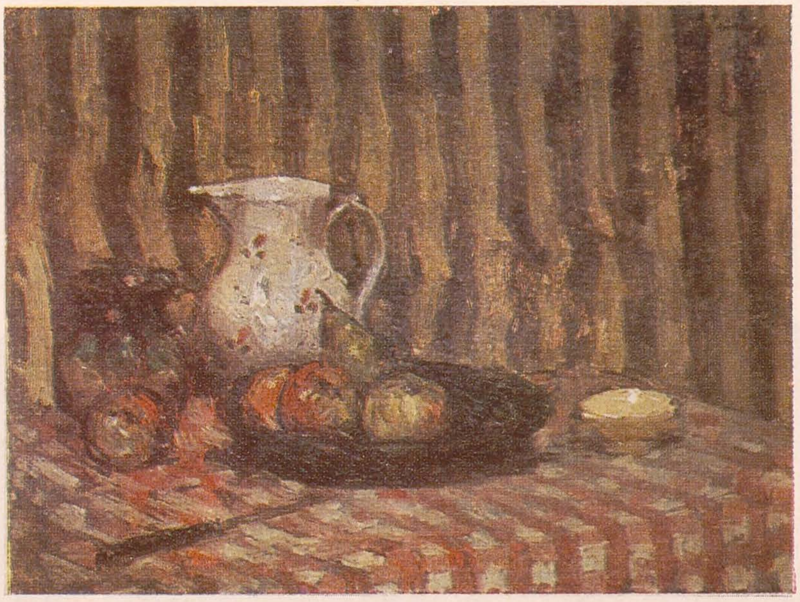
După expozițiile din S.U.A., din 1930, Stoenescu s-a reîntors în Europa și, curînd, în patrie. Stabilit la București, a început să participe la viața artistică a capitalei, reînnodînd vechile prietenii, atelierul său, situat pe actualul bulevard Ana Ipătescu, devenind un punct de întîlnire din ce în ce mai căutat. Printre obișnuiți amintim pe Jean Al. Steriadi, Ștefan Popescu, Gheorghe Petrașcu, Theodor Pallady, Camil Ressu, Lucian Grigorescu, Cincinat Pavelescu, arhitecta H. Delavrancea-Gibory, o serie de

https://biblioteca-digitala.ro

muzicieni (Stoenescu era un mare iubitor de muzică și el însuși cînta la vioară), cîțiva colecționari printre care și K. H. Zambaccian, oameni de litere, actori, actrițe etc.
În 1936 a fost numit profesor de

pictură, mai întîi suplinitor, iar apoi titular al Academiei de Arte Frumoase din București. Pregătirea profesională, talentul, numele, poziția socială și vîrsta (pictorul avea la acea dată 50 de ani), constituiau o garanție și îl îndreptățeau să ocupe acest post.
Obligațiile la catedră îi răpeau acum mult timp, totuși pentru el pictura rămîne pe primul plan. De altfel anii 1937—1939 s-au dovedit cei mai bogați din viața și creația sa. Amintim participarea, alături de alți artiști români, la Expoziția Universală de la Paris, din 1937 — unde obține înalta distincție « Le Grand Prix » — și realizarea unor tablouri de referință: « Găina neagră », « Fetița cu ceașca albastră », « Portretul contelui de la Forest d'Ivonne », « Colivia », « Portretul arhitectei H. Delavrancea-Gibory », « Portretul principelui Constantin Brâncoveanu », « Copil la masă », mai multe tablouri reprezentînd peisaje din Veneția, naturi statice, nuduri, flori. S-a spus adesea că Stoenescu a fost un adevărat prestidigitator. Într-adevăr, lucra repede și ușor. Penelul său liber și viguros lăsa în urma sa o tușă fermă,

totdeauna precisă și un colorit de mare maestru. Echilibrul compozițional era la el ireproșabil, știa unde și cînd să insiste asupra subiectului, asupra luminii. Era, la data respectivă, cel mai reprezentativ portretist român. « Nici unul dintre pictorii noștri n-a arătat vreodată atîta interes pentru figura umană, pentru accidentele unei fizionomii (. . .) La Stoenescu (. . .) accesoriu rămîne totdeauna accesoriu. Chiar mîinile sînt rareori terminate, afară de cazurile cînd ele reflectează tot atît de mult personalitatea și temperamentul cuiva, ca și trăsăturile feței. Aceasta este scrutată cu un fel de voluptate pe care rareori am întîlnit-o la contemporani ». (G. Oprescu).
Bienala de la Veneția și expozițiile Asociației « Arta » — al cărui membru fondator a fost — sînt pentru Stoenescu tot atîtea prilejuri ca să obțină noi succese. Presa, cei mai cunoscuți critici de artă ai vremii n-au decît cuvinte de laudă despre pictura lui.
Au urmat apoi vremuri tulburi. Dictatura regală, dictatura militaro-



fascistă, războiul au produs profunde schimbări social-economice, politice și culturale. Viața artistică românească nu se mai desfășoară ca în trecut. Cu toate acestea expozițiile Asociației « Arta », « Tinerimea Artistică », Saloanele Oficiale continuă să

https://biblioteca-digitala.ro

aibă loc, iar Eustațiu Stoenescu să expună, să fie prezent la manifestările acestora. Mai mult, din 1941 este numit rector al Academiei de Arte Frumoase. Prin poziția sa socială, prin renumele său, el reușește să salveze instituția ce o conducea de la închidere temporară sau chiar desființare, iar excesele regimului nu au decît un slab ecou între zidurile acesteia. La Salonul Oficial din 1942 Stoenescu obține Premiul Național de pictură. Printre lucrările de referință executate în acei ani amintim « Amatorul de artă », « Primăvara la Drăghiceni », « Vînzătorul de stampe », « Rochia verde » și altele. După istoricul act de la 23 August 1944, pictorul a continuat să picteze cu pasiune, căci rînd pe rînd de pe șevaletul său coboară tablourile: « Iarna la București », « Flori de cireși », « Portretul baroanei de Ficher », « Fusta albă », « Portretul baroanei de Berndeatte », « Portretul Anei Zăgan » și altele.

1. Portretul profesorului C. D. Fortunescu, Muzeul de artă, Craiova

2. Copil la masă

3. Portret de femeie

4. Portretul principelui Grigore Ghica, Muzeul de artă, Craiova

5. Veneția, col. Victoria Dima, București

6. Natură moartă cu cană, Muzeul de artă Craiova

7. Natură moartă

Organizarea, de către Muzeul « Toma Stelian » din București, în toamna anului 1945, a expoziției « Franța văzută de pictori români », iar în decembrie 1946-ianuarie 1947, a expoziției « Italia văzută de pictori români », i-au oferit, lui Eustațiu Stoenescu, posibilitatea participării cu un număr relativ mare de lucrări. Tot în acei ani pictorul a fost decorat cu Meritul Cultural, iar apoi cu Steaua României. După ce a executat « Portretul doctorului C. I. Parhon », la sfîrșitul anului 1947, Stoenescu a plecat la Paris. Era dornic de expoziții de mare amploare, de glorie. După ce a stat în capitala Franței timp de cîteva săptămîni, a plecat în Elveția să lucreze și să expună. În 1949 și 1950 a avut expoziții personale la Paris, apoi a lucrat un timp în Egipt și Siria, iar după aceea, reîntors în Europa, a trăit în Elveția, Franța și Marea Britanie. Picta îndeosebi portrete și nu a dus niciodată lipsă de comenzi. Ultimii ani de viață i-a petrecut în S.U.A. unde, la New York, la 13 septembrie 1954 a murit bolnav de pneumonie. Masca mortuară i-a fost luată de sculptorul Constantin Antonovici, iar urna funerară depusă în Cimitirul Montparnasse, la Paris.

Eustațiu Stoenescu a fost un caz tipic de artist mereu în căutare de succes, de glorie. Visul său era să intre în istoria artei plastice românești și universale; pentru împlinirea acestui vis a muncit și a alergat toată viața.

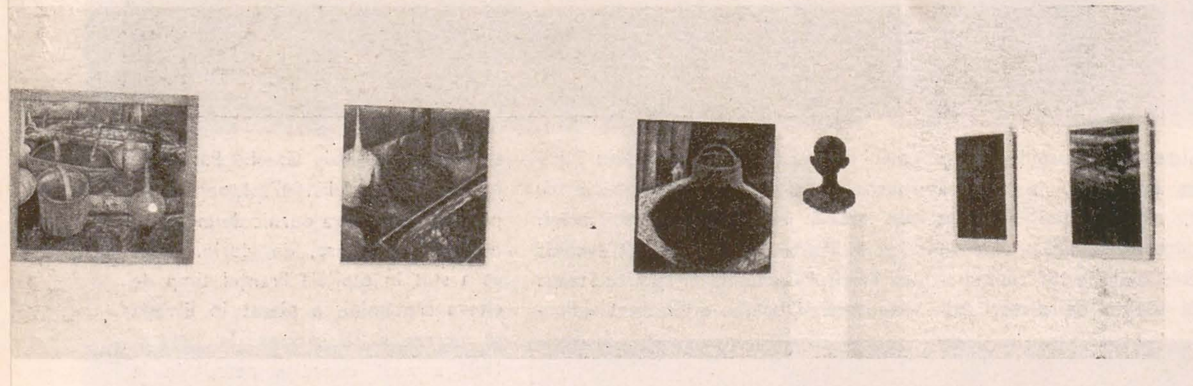
Cît a reușit este greu de spus, dar un fapt este sigur: el ocupă un loc important în istoria picturii românești, considerarea cu interes a operei sale impunîndu-se ca un firesc act de restituire culturală.

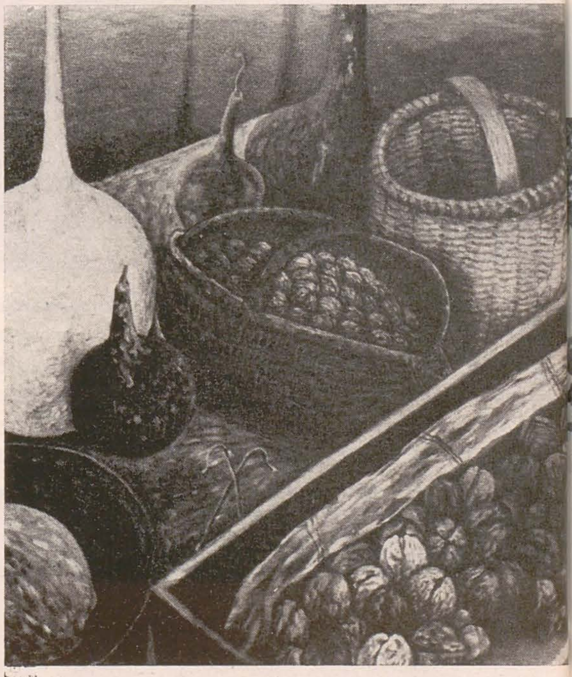
https://biblioteca-digitala.ro

tineri artiști la muzeu

horia horșia

Proiectată (sau, mai corect spus, premeditată) cu cîteva luni înainte (în timpul popasului nostru craiovean prilejuit de vernisajul Suzanei Fântânariu, cînd am avut și răgazul și satisfacția vizitei și convorbirilor în atelierele tinerilor Mircea Novac, Sorin Novac, Rusu Grigorian, Marcel Voinea), expoziția grupului celor patru a fost concepută de autorii înșiși în colaborare cu inimosul lor coleg, criticul de artă și muzeograful Cătălin Davidescu. Doream ca expoziția să fie un eveniment (premisele se arătau promițătoare) și un moment de referință, dînd seama în mod public, în timpul vizitei colectivului redacțional lărgit, de starea vieții artistice din vechea cetate a Banilor, de seriozitatea cu care generația creatorilor tineri își asumă responsabilitatea înnoirii. Seriozitatea reprezentanților ad-hoc (dar și de drept) ai acestei generații se întemeiază pe forța talentului lor, pe nivelul pregătirii profesionale, pe spiritul de sacrificiu solicitat celui ce se dăruiește artei, pe originalitatea mesajului artistic, pe claritatea și acuratețea nu numai ale comunicării ci și ale comportamentului și prezentării care sînt semne elementare ale respectului față de sine însuși și față de interlocutor, publicul. Programul lor de creație se vădește chibzuit cu maturitate, chiar pentru ceea ce numim curent încercări, căutări ori experiențe dintre care unele se vor arăta cu vremea nu

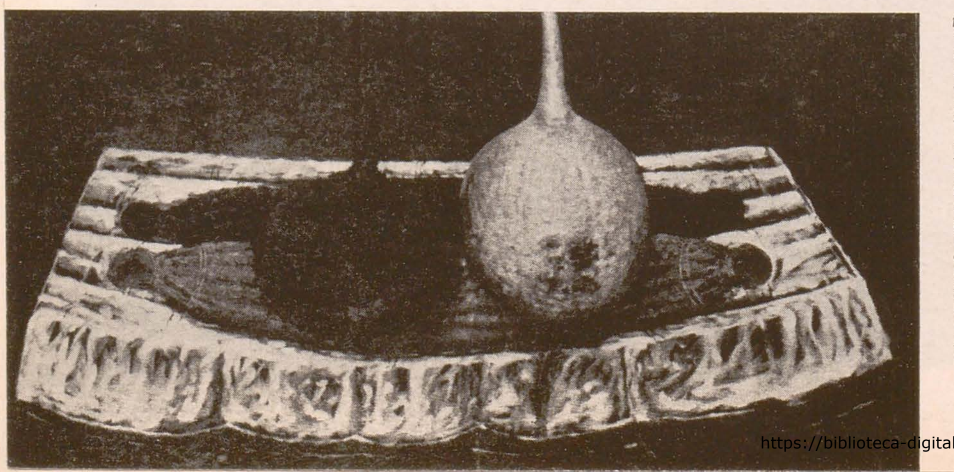




depășite ci parcurse, dar nicicînd renegate. Maturitatea se vădește în același timp în raportul cu tradiția, cu valorile constituite — pe plan local, național, universal, respinse fiind atitudinile iconoclaste. Înnoirile autentice, se știe, vor fi certificate de creșterea firească pe același trunchi autohton al artei și culturii românești. Vom aminti că nu întîmplător expoziția noastră a fost precedată în vara anului trecut de o altă manifestare semnificativă și de o oarecare amploare, cu un număr mai mare de tineri expozanți din Craiova și București și cu invitați de onoare: Horia Bernea, Marin Gherasim, Florin Mitroi — « Imagini contemporane », Subintitulată de unul dintre conceptori, Mihai Ispir, « Temeiuri de gîndire figurativă », această manifestare a demonstrat tocmai legătura firească dintre generații, comune fiindu-le artiștilor expozanți, dincolo de ceea ce îi diferențiază fie ca inspirație fie ca mod personal de exprimare, așa cum sugera Vasile Drăguț, « obstinata preocupare de a recupera sensurile adînci ale realității, dorința de a descoperi și pune în lumină înțelesul tainic — deopotrivă simbolic și sentimental — al lucrurilor ce ne înconjoară ... », al realității profunde a lumii. Proprii fiindu-le celor patru tineri asemenea preocupări și năzuințe, ei și-au asumat responsabilitatea de a conjuga în succesiunea unui ansamblu armonios articulat patru discursuri artistice individuale. Primul semn al reușitei acțiunii a fost dat de obținerea girului, de adeziunea conducerii Muzeului de artă, directorul Paul Rezeanu deschizînd în acest scop trei săli somptuoase ale palatului, în vecinătatea sacră a valorilor care angajează: Brâncuși, G. D. Anghel, Stoenescu, Pallady, Țuculescu.

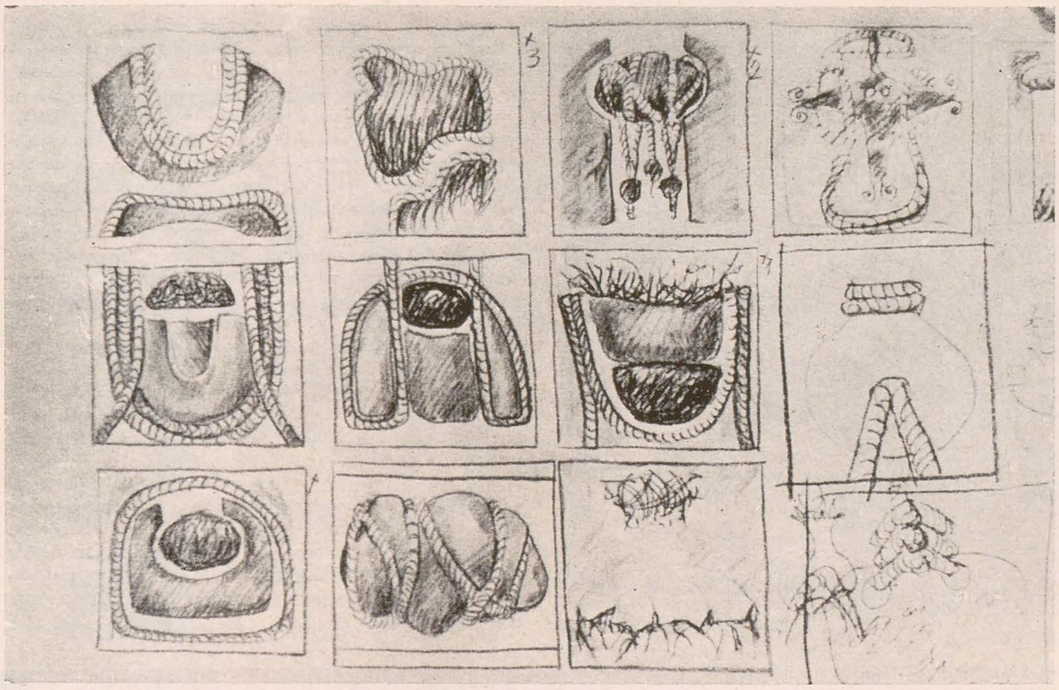
mircea novac
mirajul clarobscurului

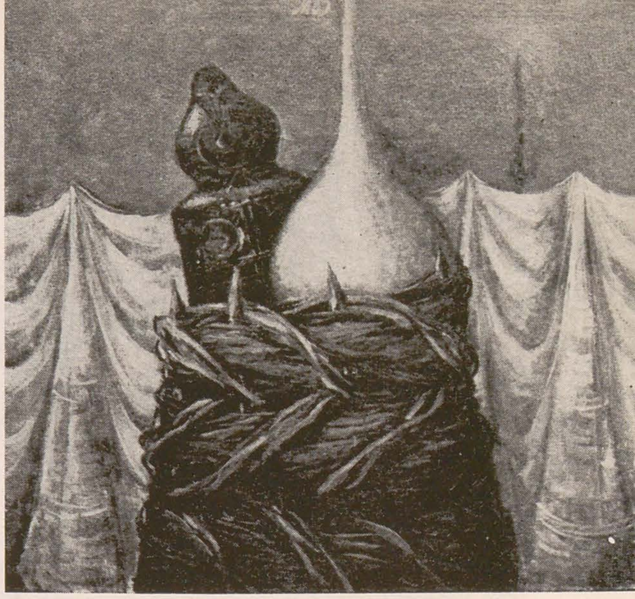
Mircea Novac (n. 1954, Butoiești, Mehedinți, absolvent I.A.P. « N. Grigorescu », 1978, pictură monumentală), pe care-l asociam firesc cu colegii de generație, Gruia Floruț, Ștefan Râmniceanu, de pildă, ne apare, cel puțin în etapa recentei sale expoziții, destul de bine conturat într-un orizont mai larg, să spunem, între realismul acuzat, vital, al lui Horia Bernea și cel ascetic al lui Ion Grigore. Spre a-i descifra personalitatea, pe temeiul operei, lăsăm intenționat deoparte, antecedentele sale « arhitecturale », ca și cele mai noi tentative de travaliu în natură. Nu trecem însă cu vederea faptul că segmentele de arhitectură, o firidă, o nișă, un timpan, frecvente în picturile sale de șevalet, și care puteau evolua în combinații cu elemente-semne de altă natură, ciulini, pești etc., sînt articulări severe de compoziții în structuri logice, investite prin substanța materiei cromatice, cu o noblețe austeră. Exercițiul acestor compoziții i-a facilitat artistului clarificarea și dezvăluirea concepției sale despre spațiu și reprezentarea lui în imagine sensibilă: sinteză modernă între geometrie abstractă bizantină, a artei noastre vechi, și geometrie realistă renascentistă. Sinteza topește conjugarea a cel puțin trei tipuri de vizualizare, corespunzătoare perspectivelor albertiană, inversă, plonjantă — de unde interdeterminarea relației spațiu-conținător/obiect conținut. Sistemul de relații este favorabil generării, evoluării, potențării *clarobscurului* care devine tema principală a



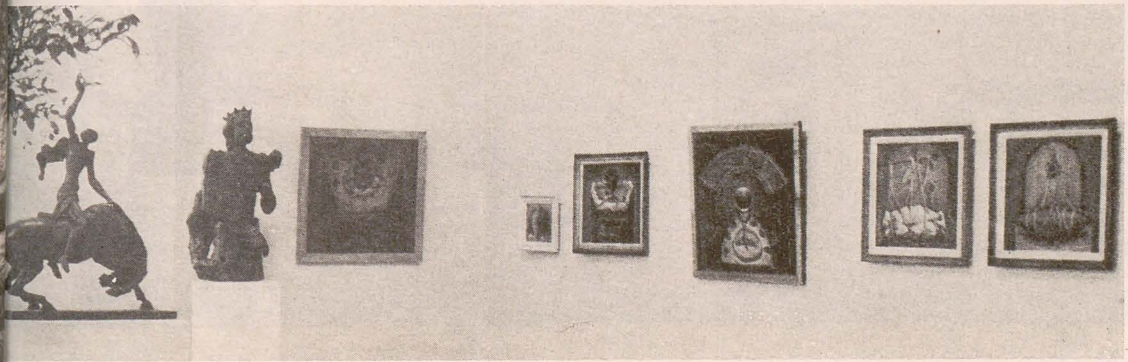
p. 22
1. Moment la vernisaj (Horia Horșia, Mircea Novac);
2. Grup, la expoziția « Imagini contemporane »;
3. Vedere parțială, sala I;
4. Mircea Novac: Tiugi, ulei;
5. Mircea Novac: Tiugi, ulei;
6. Mircea Novac: Nuci, ulei
p. 23
1. Sorin Novac: Balot, studii desen; 2. Sorin Novac: Etnică, ulei; 3. Vedere parțială, sala II; 4. Sorin Novac: Balot, ulei; 5. Marcel Voinea: Voievod, ghps patinat; 6. Marcel Voinea: Studii, desen

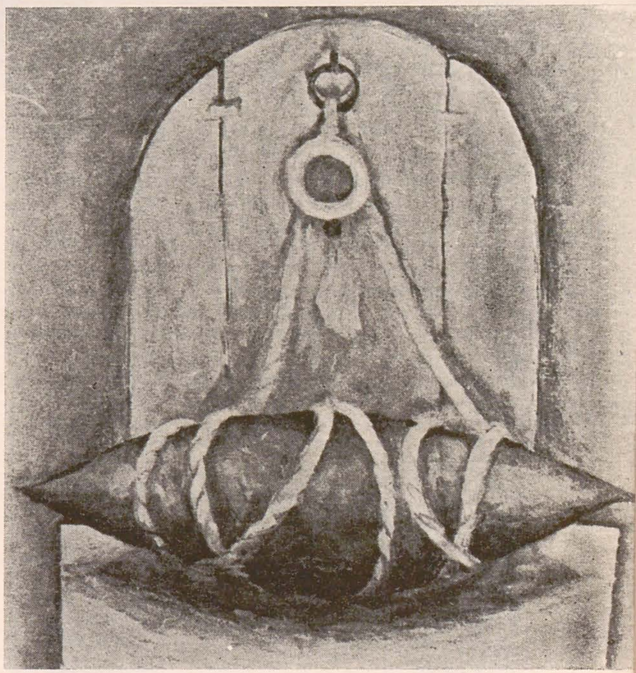
https://biblioteca-digitala.ro

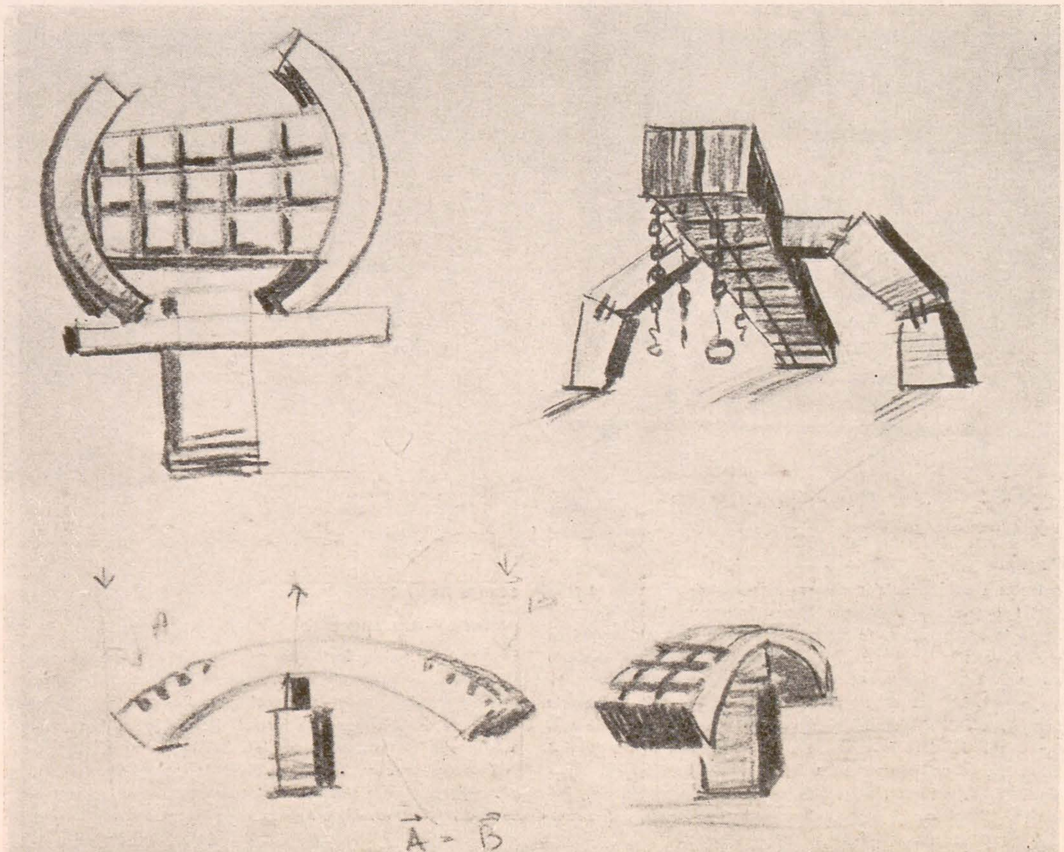




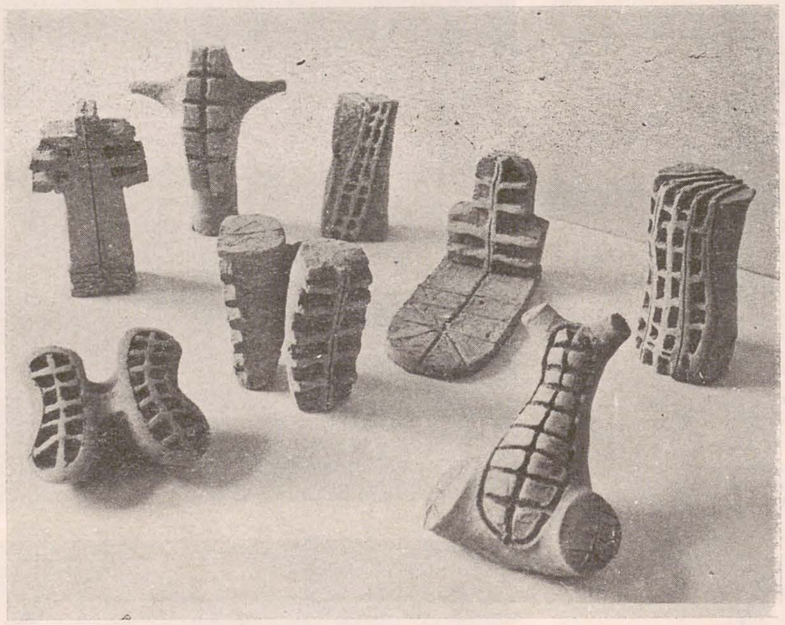
picturii lui Mircea Novac, culminînd cu momentul expoziției 1983. Lecția marilor maeștri este însușită: Caravaggio, Rembrandt, de La Tour. Dar tînărul nostru contemporan nu-și subordonează demersul nici realismului caravaggesc, nici spectacularului ecleraj baroc. Clarobscurul, adică acest spațiu tainic și miraculos al trecerii între cei doi poli, lumină și întuneric, nu mai este locul unde se întîmplă faptele și ființează obiectele relevate de jocul luminii. Obiectul însuși încorporează acest spațiu. Clarobscurul îi devine condiție și proprietate. Lumina și întunericul, gradate, sînt calități ale obiectului ma-







https://biblioteca-digitala.ro



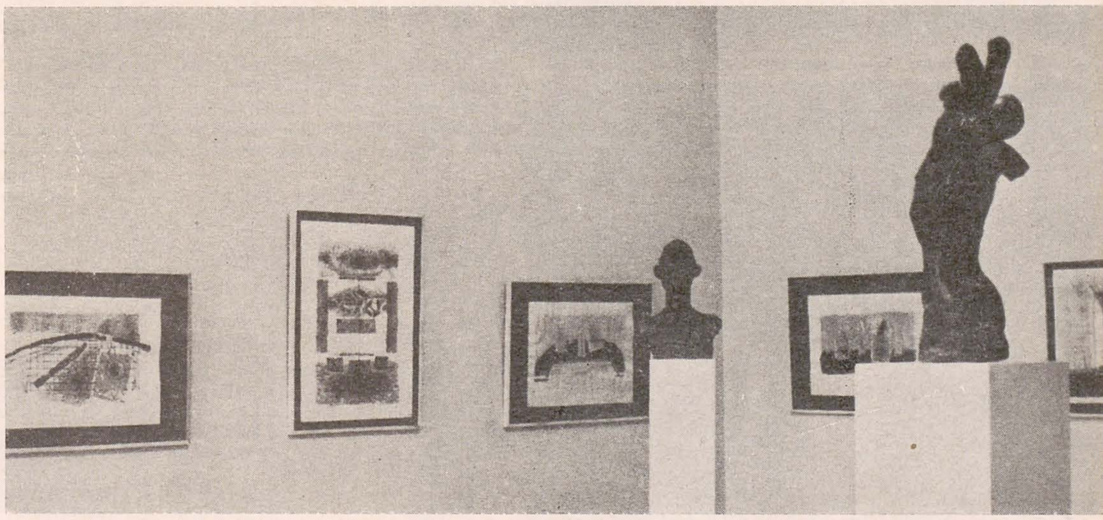
p. 24

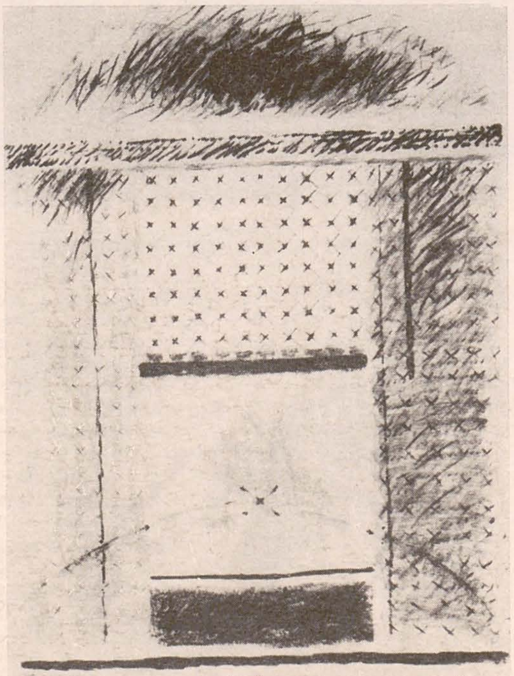
1. Marcel Voinea: Personaje-ferestră, argilă; 3,4 Rusu Grigorian: Desene, tehnică mixtă 2. Vedere parțială, sala III;

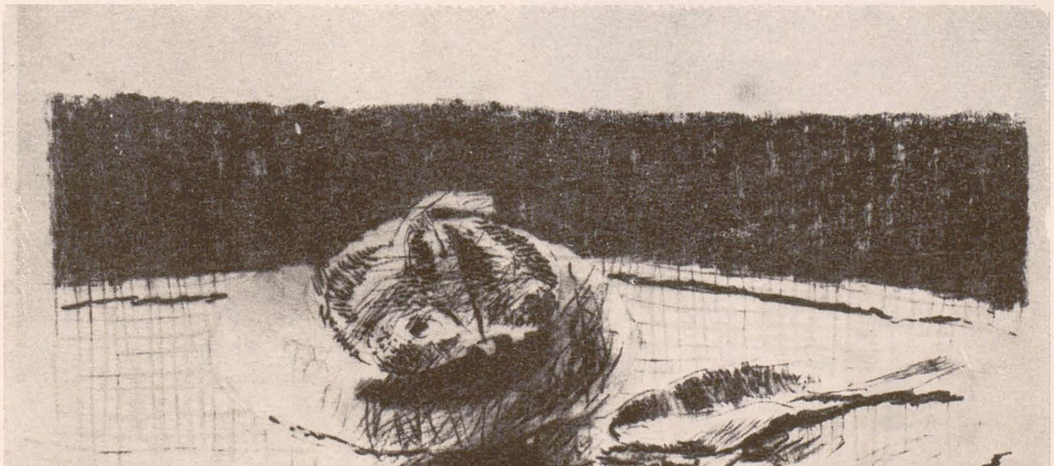
p. 25

1,2. Rusu Grigorian: Desene, tehnică mixtă; 3. Victor Pârlac: Natură moartă cu pești

terial. Materia este arbitrară, inventată și de ea luăm cunoștință prin modul ei de organizare în entități — *forma*. Formele sînt reprezentări împrumutate naturii — coșuri (rustice, împletite din nuiele, simple, fruste, deopotrivă sofisticate și funcționale) și fructe (tiugi, tărtăcuțe, nuci etc.). Între aceste produse, tiugile sînt protagoniștii de prim ordin, pentru că forma fructelor de cucurbitacee este una dintre cele mai savante construcții care prin combinarea liniilor curbe dă figurilor geometrice abstracte savoarea vitalității organice a creșterii și devenirii, păstrînd virtuțile decorative ale acestor figuri. Totodată, forma tiugilor este prielnică manifestării clarobscurului, a jocului de stingere treptată a luminii pînă în momentul critic al absenței ori de creștere treptată pînă în pragul exploziei solare expansioniste. Modalitățile de manifestare a clarobscurului ca pro-







prietate a obiectelor sînt diverse într-o compoziție, de la conflictul binomului antinomic lumină/întuneric încorporat, ca atare, în două tiugi de formă identică (« Tiugi ») la distribuirea gradată a stărilor conflictuale ale elementelor unei mulțimi (« Nuci »). La un moment dat, în cîteva din ultimele compoziții ale seriei, fără să diminueze misterul rezident în produsele naturii, pictorul atenuează simțitor efectul de clarobscur, învăluind, de data aceasta, tăcerea obiectelor într-o lumină blîndă, aproape neutră, ca o așteptare. Expoziția ne apare alcătuită, structurată, articulată conform unor partituri simfonice. Clarobscurul sugerează armonii sonore.

sorin novac

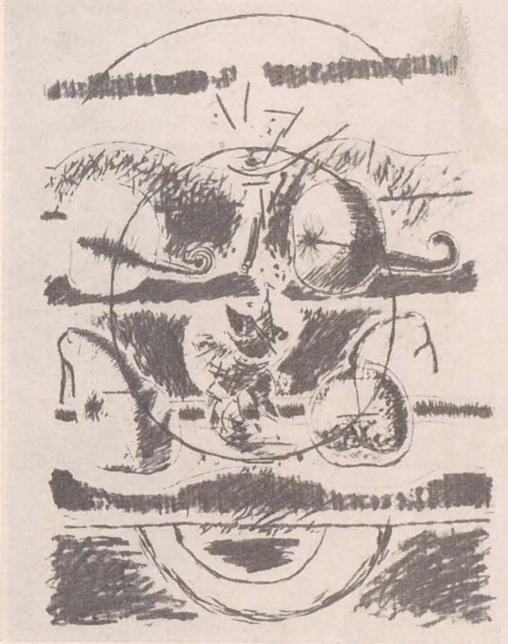
pictura — un spectacol

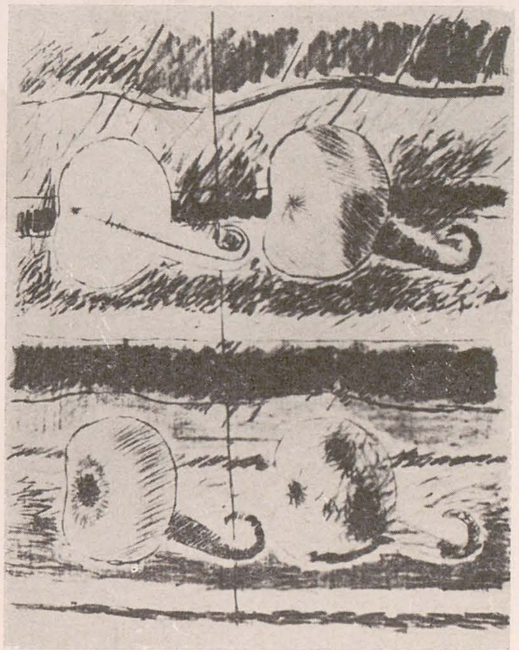
Fiecare tablou al lui *Sorin Novac* (n. 1953, Satu Mare, absolvent I.A.P. « N. Grigorescu », 1980, scenografie) pare să concentreze într-o unică imagine un *spectacol* (scenariu, scenografie). Aprecierea nu are a subordona formației și activității scenografice a artistului pictura sa de șevalet. (Mulți scenografi, îndeosebi la Craiova, practică, la același nivel de interes al creatorului, pictura). Dar vom observa că într-un tablou de Sorin Novac se poate citi sau intui conceperea, organizarea, compartimentarea unui spațiu, unui anumit spațiu și anume *locul teatral*. Cuprinsul compoziției este o scenă, scena e construită (în reprezentare) conform combinărilor perspectivale, perspectiva curentă, renascentistă, fiind mereu contrazisă, pentru a se obține o personalizare neașteptată a scenei, de implicarea perspectivei inverse (fie procedeu teatral iluzionist, fie derivație din vechile noastre procedee bizantine). Pe această contradicție se bazează echilibrul construcțiilor care devin locuri ale unor *ritualuri profane*. Obiectele reprezentate, izolate ori asociate — fructe, pîine, un pocal etc., sînt totdeauna semne, centri de interes ai compoziției, dar și configurări de simboluri. Expresia picturală, forma obiectuală și semnificația simbolică sînt de aceeași importanță și participă în egală măsură la comunicarea mesajului artistic. Mesajul are în vedere, cel puțin în seria de compoziții intitulată « Etnică », apelul la civilizația noastră agrestă. (Ne sprijinim afirmația și pe semnificațiile simbolice ale unora dintre lucrările expoziției sale personale anterioare, din seria « Colină » și « Deal », care, chiar dacă se revendicau genului bine constituit al peisajului, aparțineau aceluiași spațiu social evocativ).

În cazul altor lucrări ale recentei expoziții, al seriei intitulate « Balot », ritualului concentrat în imagine i se substituie concentrarea unei *acțiuni*. Pictura este astfel o etapă, oricum autonomă, a unui proces. Afin procedeelor cunoscute ale *împachetării* (dar opus semnificațiilor acestora, pentru că balotul nu anulează un obiect ambalat), procesul este, de fapt, un scenariu. Și, dacă într-o ipostază anterioară artistul proceda obiectual, executînd ca atare un balot pe care-l integra apoi în natură, ca orice obiect artistic sculptural textil, picturile pe aceeași temă ne par a fi mai importante în cadrul programului de creație și al înfăptuirii lui. Ele se asociază cu ineditul și insolitul lor, seriilor « Etnică », « Lada », « Colind ».

În acest moment al evoluției pictorului, în care execuția picturală rapidă, cu brio, este conjugată conținuturilor obiectuale ale imaginii și semnificațiilor lor simbolice, extrase din straturile noastre vechi de cultură și civilizație și restituite drept contemporaneități mitologice, Sorin Novac face dovada unei abordări cu autoritate a relației pictură/idee.

https://biblioteca-digitala.ro





rusu grigorian

arta ca scriere

Limitat, dar nu constrîns, la grafica de șevalet, *Rusu Grigorian*, unul dintre cei mai talentați monumentaliști ai tinerei generații (n. 1952, Baba-Ana, Prahova, absolvent I.A.P. « N. Grigorescu », 1980), fructifică în cuprinsul amplelor sale desene (executate în tehnică mixtă), forța și ordinea viziunii monumentale, eliberată tocmai de condiționările arhitecturii. Desenele (variantele sau seriile intitulate « Fereastră », « Arheologie », « Ipostaze », « Amprente », « Semne » etc.) nu sînt schițe sau proiecte pentru virtuale sau posibile compoziții murale, nici exerciții în vederea acestora (nici chiar lucrarea intitulată, amăgitor din acest punct de vedere, « Obelisc »). Sînt configurări și expresii de sine stătătoare.
În arta monumentală, respectiv pictura murală, Rusu Grigorian și-a format o viziune adecvată globală, integratoare. Spațiul artistic (dacă ne referim la contribuția sa la proiectarea și executarea decorațiunilor murale de la Institutul de istorie « Nicolae Iorga » din București) este personalizat în legătură intimă cu identitatea lui, cu destinația și utilitatea locului (sală festivă a unui institut academic). Pictura este integrată arhitecturii prin compozițiile propriu-zise, discursive, și deopotrivă prin elementele ornamentale. Ești introdus dintr-o dată în universul pictural pe care-l cuprinzi simultan în ansamblul lui, dintr-o diversitate de puncte de vedere ale vizualizării.
Or, în arta desenului Rusu Grigorian se situează pe aceeași poziție. Te introduce dintr-odată și integral într-un spațiu privilegiat. Eliberat de condiționările arhitecturale, acesta va fi un spațiu topologic unde privirea este solicitată dintr-o diversitate de puncte de vedere, dar antrenate fiind și alte simțuri. Semnele inventate și utilizate de artist sînt asociate în raporturi de vecinătate și de calitate. Ele nu încearcă *a descrie* un obiect (chiar dacă desenele se intitulează « Fereastră » ori « Portret »); se formează, își concretizează forma și se asociază în articularea logică (pe orizontală, pe verticală, în suprafețe etc.) a unei comunicări. Comunicarea este originară, se efectuează la obîrșia limbajelor odată cu constituirea acestora (am putea apela la adagiul lui Alain despre desen, gest, urmă — chiar dacă nu vom mai evoca desenele intitulate « Amprente ») și ne apare ca *scriere*. Cu atît mai evident cu cît (dacă ne sprijinim și pe afirmația verbală a autorului privind eforturile sale actuale de a-și cristaliza o factură, un stil proprii șevaletului) desenul scriere este pentru Rusu Grigorian, în ultimă instanță, un *modus operandi*. Un proces complex: la obîrșia *limbajelor*, Rusu Grigorian descoperă *scrierea* (fonemele grafice fundamentale, evoluarea lor în semanteme și în structuri sintactice) și prin scriere redescoperă lumea, prin *colindare*, cum ar spune Paul Klee. Oricît ar fi de dur travaliul monumentalistului la șevalet, roadele merită efortul împlinirilor severe și al marilor promisiuni.

marcel voinea

expresionism / romantism / constructivism

Două se arată a fi direcțiile demersului creativ al lui *Marcel Voinea* (n. 1951, Băilești, Dolj, absolvent I.A.P. « Ion Andreescu »-1977, sculptură), direcții divergente dar nu contradictorii, mai de grabă complementare: investigarea cu preponderență a *conținuturilor obiectuale* (cum ar spune Werner Hofmann) pe de o parte, și a *conținuturilor formale*, pe de alta. În ambele cazuri sculptorul se situează pe o poziție *expresionistă*. Si, dacă vom fi de acord cu opinia lui Jean Leymarie, pentru care expresionismul apare ca « fază actuală a romantismului », Marcel Voinea, investigînd conținuturile obiectuale, realizează o sinteză originală *expresionism/romantism*, în timp ce, investigînd conținuturile formale, realizează o sinteză *expresionism/constructivism*. În primul caz, modelul real al sculpturii este omul, figura umană și chipul uman (« Iovan », « Voievod », « Icar », « Portret », « Cap de copil », « Mama » « Victorie » etc.). Așadar, de la restituirea în imagine sensibilă a unei individualități, cu accentuarea vieții interioare a modelului și sublinierea unei largi game de sentimente, între elan și restriște, la configurarea simbolică a unor idei generale profund umane ori a unor mituri perene, sculptorul ia în posesie un cîmp vast al artei de a modela și înfăptui. Cu opere din acest cîmp Marcel Voinea a stabilit corespondențele cu colegii săi pictorii, obligatorii, pentru că expunerea lucrărilor sale s-a extins în toate cele trei săli ale expoziției. Stăpînirea cu autoritate a meșteșugului și acuratețea execuției fac ca ghipsurile sale patinate (tentele patinei se revendică, poate, apetenței cromatice a romantismului) să apară adevărate bronzuri.
În al doilea caz (ilustrat într-o expoziție personală anterioară, ca și la expoziția de tineret, de anul trecut, de la muzeul craiovean de artă) obiectul (modelat, turnat, cioplit — ceea ce asigură o mai variată utilizare a materialelor, de la teracotă la lemn și piatră) este o articulare logică de forme și volume, o construcție bine închegată, echilibrată și expresivă (seria « Personaj-fereastră, spre exemplu). În această direcție, un rol important îi revine desenului ca exercițiu permanent al *stării* de *a face*. În expoziție, Marcel Voinea a realizat nu numai o corespondență cu pictura și grafica, ci și o respectuoasă învecinare cu tezaurul muzeului, demonstrînd că de la G. D. Anghel, de pildă, la cea mai tînără generație de artiști, valorile tradiției noastre sînt continuate prin permanentele înnoiri întemeiate pe seriozitatea meseriei și forța inspirației.

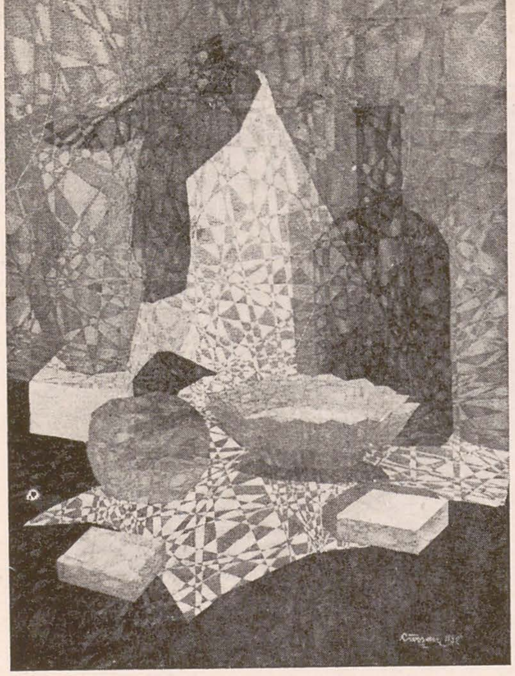
cronică

olga bușneag

victor pârlac

Producția picturală din ultima personală a lui Victor Pârlac dezvăluie disponibilitățile artistului pentru multiple genuri: peisaj, natură statică, scene de interior. Momentan, se detașează forța sa de portretizare nostalgică a orașului « Băniei », panoramările evocatoare ale priveliștilor citadine de altă dată, magia iernilor craiovene. « Peisaj din Craiova », « Iarnă în parcul Băniei », « Muzeul colecțiilor » — izbînzi ale recentei expoziții — ne dezvăluie în Victor Pârlac o vocație de colorist, un poet al alburilor încețoșate și griurilor volatile, un pictor al șoaptei și surdinei. Piesa care ilustrează exemplar resursele sale coloristice, capacitatea de a construi o atmosferă prin apelul la rezonanțele muzicale ale unor griuri reflexive, sensibil vibrate, rămîne « Natură statică cu pești » piesă de o liniște morandiană.
Pentru Victor Pârlac « motivul », impactul realității imediate constituie un impuls declanșator, un fertil punct de plecare pe care contemplarea îl îmbogățește, îl transfigurează emoțional, redefinindu-l. Și de fiecare dată, în viața interioară a unui tablou, în trasparența imaginii, citim strădania artistului de a-și exprima eul și relația lui cu lumea. În fond, fiecare pictură nu-i decît expresia individualității artistului, « motivul » ținînd de planul pretextualului, important fiind — în cazul nostru — nu ceea ce se comunică, ci modul de a comunica. Artă cu puternice atașe în tradiția noastră interbelică, pictura lui Victor Pârlac ascunde în tensiunea lirică a imaginii o sensibilitate modernă, un fior de neliniște care o colorează contemporan.

https://biblioteca-digitala.ro



1. Octavian Ciocșan: Natură statică, ulei; 2. Octavian Ciocșan: Peisaj, ulei

călin dan

octavian ciocșan

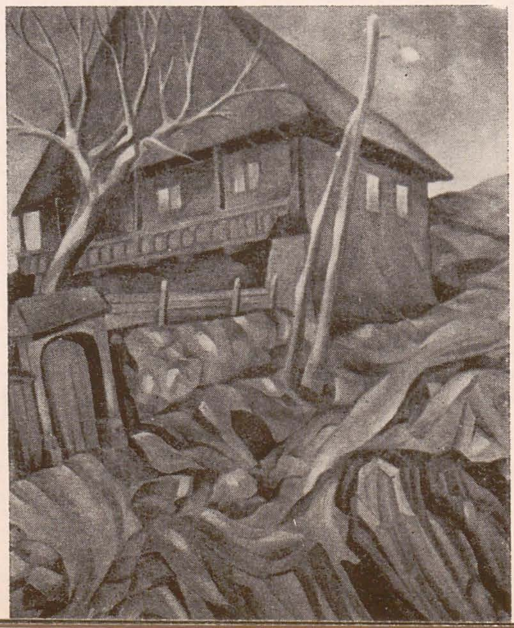
La a doua sa expoziție personală, Octavian Ciocșan ni se înfățișează așezat cu încredere în formula picturală proprie. Artistul se dovedește un temperament limfatic, cu arderi lente, cu retractilități și înclinații spre izolare. Nu i se pot citi lesne în lucrări nici mari iubiri, nici brutale resentimente, doar o preferință pentru neutralitatea permisivă a figurativului. A devenit loc comun discutarea unui pictor (cînd e cazul) în raport cu activitatea sa de restaurator. Octavian Ciocșan este un restaurator, chiar unul talentat, după cîte ne-am putut da seama, dar contactul permanent cu opera muzeală nu îl contaminează, îi conferă doar (eventual) o răceală, o oarecum ostenită distanțare. Pasiuni de colecționar (numismatică) întregesc simpaticul « portret ajutător » al artistului.

Pînzele lui Octavian Ciocșan, de dimensiuni medii, se concentrează asupra convențiilor peisaj-portret-natură statică. Procedeul execuției « după natură » devine evident prin minuțioasa punere în pagină, prin evitarea oricărui fior imaginativ. Suportul real dă autorului certitudinea unui început de bun augur. Pentru că această etapă de vizualizare este supra-stratificată de rețeaua minuțios elaborată a unor ecrane cristaline ce își interpun autonomia lor cromatică și grafică între elementul recognoscibil și receptor. Desigur că Octavian Ciocșan își constituie ab initio întreg tabloul din această rețea, dar lipsa de motivație pentru implicarea subiectului în structura dinamică (cum procedează într-un echilibru poetic deformator Lyonel Feininger de pildă) duce la o inevitabilă lectură pe etape: a) narațiune/motiv, b) ecran optic/căutare de stil. Poate că enunțarea limpede a unor finalități decorative (executare de vitralii sau panouri murale) ar scoate pe artist din această prea mare liniște.

ladislau vinceffy

Expune, împreună cu colegul său Octavian Ciocșan, la Galeriile « Arta » din Craiova. Spre deosebire de acesta însă, Ladislau Vinceffy (din Miercurea Ciuc) alege sau, mai degrabă, este ales de modelul istoric ce convine temperamentului și abilităților sale artistice. Ar fi vorba, în fapt, despre două modele, inegal asimilate: expresionismul și suprarealismul. Primul înveșmîntează mai adecvat gustul pictorului pentru patetism și violență, refulate în subiecte aparent banale (peisajul sătesc tipic transilvan). Compoziția este limpede, fără prejudecata locurilor comune, șocul fiind căutat prin desenul torturant, cu muchii ce agită obiectele și, mai ales, prin coloritul în tonuri țipătoare, violente dar intenționat văroase, lipsite de strălucire. O tensiune uscată populează aceste pînze al căror stimulent imediat se poate găsi în lucrările celor mai interesanți exponenți ai școlii din Baia Mare. Suprarealismul practicat de Ladislau Vinceffy ni se pare mai curînd un rezultat al minimei rezistențe în fața modei. Artistul renunță aici cu facilitate la calitățile de forță și expresie, la materialitatea proprie picturii sale, adoptînd tușa lisă și desenul cuminte. La aceste date « senzuale » se adaugă o simbolică inabilă, lipsită de fior. În mod categoric, adevărurile pictorului se află în expansiunea inteligentă a primelor sale însușiri, implicit în cultivarea unor bune tradiții ale picturii transilvănene, tradiții situate într-o zonă ignorată în general de artiștii mai tineri.

3. Ladislau Vinceffy: Casă țărănească, ulei; 4. Ladislau Vinceffy: Peisaj de iarnă, ulei



https://biblioteca-digitala.ro

ateliere

vasile drăguț

Pe pictorul **Ilie Marineanu** nu l-am găsit la atelier, dar pe șevaletul său adăsta cuminte un peisaj cu arbori în a cărui pensulație și în ale cărui armonii cromatice se puteau lesne recunoaște amintiri din pictura lui J. Al. Steriadi. Trimiterea la ilustrul maestru nu este întîmplătoare, pentru că, într-adevăr, Ilie Marineanu i-a fost student la Academia de Arte Frumoase din București. Lungă vreme profesor de desen la diverse licee din Craiova, Ilie Marineanu a practicat pictura cu o oarecare detașare, peisajele sau naturile moarte pe care le-a realizat și expus mărturisind despre o calmă contemplare a lumii, fără conflicte și convulsiuni. Peisajul de pe șevalet — singura lucrare pe care am văzut-o cu ocazia vizitei noastre — ilustrează fără echivoc starea de liniște senină cu care artistul și-a practicat meșteșugul: o pictură de concepție și factură postimpresionistă, bine construită, armonizată cu grijă, cu sonorități surdinizate.

Relativ mic, atelierul graficianului-pictor **George Vlăescu** ne-a întîmpinat cu un mare număr de lucrări a căror trecere în revistă a fost în măsură să contureze o personalitate artistică onestă, aplecată cu stăruință asupra a două modalități de exprimare: linogravura și pictura în ulei. Ca linogravor, George Vlăescu a optat pentru tehnica neagră, cu alte cuvinte el desenează pe placa-suport (în general de mari dimensiuni) adîncind liniile cu dălțița, astfel că după imprimare — fără presă mecanică, prin apăsare cu mîna — pe fondul negru al hîrtiei figurile apar prin contrastul conturelor albe. Atras de temele populare, obiceiuri și legende, artistul povestește cu vădită plăcere, linogravurile sale fiind, de regulă, o asamblare de mici compoziții în jurul unei imagini centrale (« Meșterul Manole »). O întreagă serie este inspirată de ritualul nunții, alte lucrări au ca temă bîlciul, călușarii, fluierașii, pretutindeni cu preocuparea de a obține o unitate de tip decorativ. De altfel chiar tehnica aleasă îl conduce către o simplificare a formelor, procesul stilizării avînd adeseori un substrat calofil, de tip artizanal.
Mai autentic și mai convingător în pictură, George Vlăescu este un adevărat rapsod al orașului Craiova, al cărui centru istoric încărcat de poezie l-a evocat în numeroase peisaje. Directă și nesofisticată, pictura sa transpune cu dragoste cadrele alese, de sub penelul său ivindu-se imagini cu certă valoare documentar-artistică. « Strada Madona Dudu », « Casa cu geamlîc », « Curte interioară », « Piața veche », « Case vechi » și altele sînt lucrări care rețin atenția prin modul sincer al reprezentării, prin puterea de a fixa pe pînză acea imperceptibilă stare pe loc a timpului care inexorabil trece. Compoziții clare, desen riguros, pensulație nesovăelnică, armonii cromatice tandre, sînt calități lesne de recunoscut acestei picturi care nu vrea nici să epateze, nici să inoveze. Prin ea continuă să trăiască amintirile unui oraș ale cărui frumuseți încărcate de istorie dispar mereu, condamnate de neînțelegerea arhitecților contemporani care nu se ostenesc să găsească soluții de armonioasă integrare.

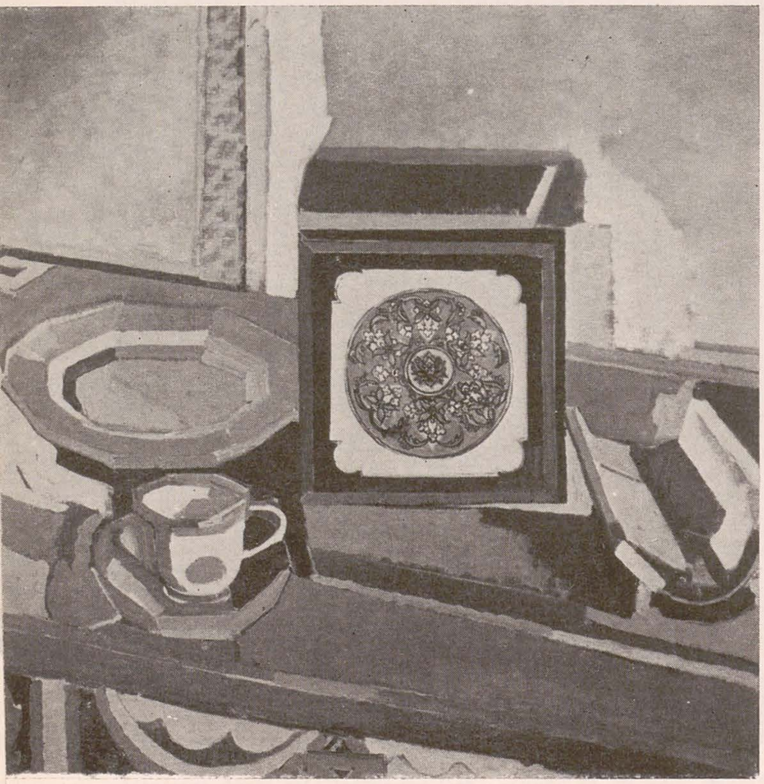
Intrînd în atelierul tînărului **Mihail Trifan** am fost bucuros, din capul locului să descopăr o stare de efervescență, o anumită (greu de definit dar și greu de confundat), curiozitate pentru datul înconjurător. Nu m-a surprins faptul că în atelier se aflau multe obiecte de artă populară, diverse piese de mobilier, mărturii amestecate evocînd decenii ce s-au scurs — asemenea colecții improvizate pot fi întîlnite în mod frecvent în spațiile de lucru ale artiștilor plastici. Notabil era în acest caz fiorul de neliniște, de neîmpăcare parcă, în fața « resturilor » unei lumi trecute. Nu simțeam aici obișnuita plăcere a colecționarului, mîndru de bunurile tezaurizate, ci mai degrabă tristețea în fața procesului implacabil de descompunere.
Desenele și picturile în ulei, pe care le-am văzut în continuare, mi-au confirmat prima impresie, pretutindeni fiind vizibilă o neliniște a recepției, o deosebită sensibilitate pentru capacitatea de comunicare a obiectelor, a lumii cu care artistul vine în contact. Remarcabil desenator, Mihail Trifan conduce linia cu surprinzătoare siguranță dar și cu neașteptate variații: cînd viguroasă și incisivă, cînd ușoară și grațioasă, cînd de o indicibilă tandrețe. Din punct de vedere al stilului personal, nu s-a definit pînă la capăt, ici colo fiind lesne de recunoscut amintiri constructiviste sau expresioniste trecute prin filtrul unor mari maeștri. Faptul este mai puțin important, dacă se ține seama de vîrsta artistului și, mai ales, dacă se ia în considerare rezultatul final al demersului care poartă marca propriei sale personalități. Compozițiile sale cu obiecte impun prin originalitatea structurilor, mișcarea în spațiu a formelor aflîndu-se într-o perfectă concordanță cu scriitura grafică a conturelor. Atunci cînd intervine culoarea — fie că este vorba despre desenele colorate, fie despre picturile în ulei — ea potențează efectele, exaltă stările sentimentale. Deși am invocat, pe parcursul acestei sumare prezentări, calitățile de sensibilitate, de încărcătură sentimentală a lucrărilor lui Mihail Trifan, nu trebuie să se creadă că pictura sa este prin excelență o diagramă a stărilor sufletești. În realitate Mihail Trifan este un artist reflexiv, dornic să înțeleagă mecanismele secrete ale lumii înconjurătoare, dornic să creeze el însuși mecanisme capabile să dureze și să comunice. Iată de ce pictura sa recurge în mod deliberat și cu insistență la analizele cerebrale, de ce multe compoziții pictate sînt consecința ultimă a unor stăruitoare decantări. Un plus de curaj (o confruntare publică la București mi se pare necesară) i-ar asigura pictorului Mihail Trifan recunoașterea pe care credem că o merită.

Compoziție pentru natură moartă. În atelierul soților Rusu

magda cârneci

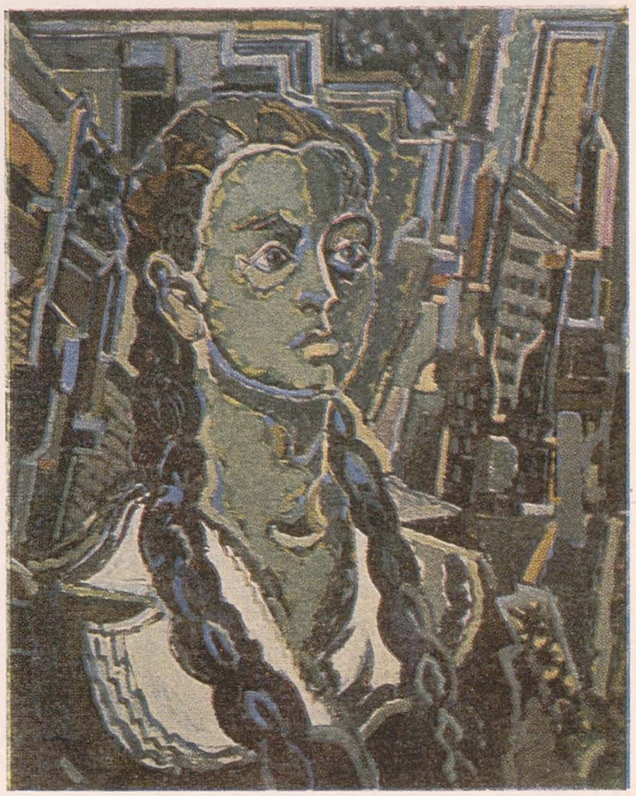
suzana fântânariu

Intrată în atenție încă de la debut, tînăra graficiană (absolventă a institutului clujean de artă) s-a impus în mediul artistic prin frecventarea unui gen al gravurii intrat azi într-un nemeritat con de umbră și uzitat de artiști din ce în ce mai puțin numeroși — *xilogravura*. Excelența și « virilitatea » cu care mînuiește această tehnică deloc comodă continuă desigur o tradiție viguroasă a genului, deprinsă probabil de la profesorul său Gy Szábo Béla. Dar dincolo de meșteșug, ceea ce individualizează grafica acestei artiste este în primul rînd forța și anvergura *demersului* său *conceptual* și *vizual*. De la primele sale cicluri de gravuri (în acvaforte și acvatinta) mai îndatorate modelor grafice în curs, pînă la marile sale xilogravuri și ciclul ultimelor desene, se manifestă activ o *matrice* stilistică perfect coerentă, ușor de surprins prin chiar amprenta sa personală. O matrice dominată de intuiții spațiale vaste, de o monumentalitate viguroasă a perceperii realului, și mai ales de un anume vizionarism al conceperii imaginii, cu sensibile deschideri simbolice și metaforice. În ciclul marilor sale xilogravuri, prezentate în expozițiile personale din 1980 și 1983 — după noi, realizările cele mai remarcabile de pînă acum ale artistei — se desfășoară amplu spații panoramice, cu deschideri în deltă, vast centrifuge, ori dimpotrivă spații verticale, alveolare, de o inextricabilă complexitate, ce unesc o aspirație evidentă a infinitului cu o obsesie constantă a profunzimii, nu doar în spațiu ci și în timp. Monumentalitatea cuprinderii lumii, ce decurge de aici, se ordonează în arhitecturări grafice ample, pe cît de complexe pe atît de limpede ierarhizate în structura internă a imaginilor, mărturisind un gust al totalității, poate o aspirație nemărturisită a globalității gestului creator (acea « viziune secretă a universului » de care vorbea Klee). Există o tensiune conținută în aceste lucrări — între disponibilitatea nesfîrșită pentru detaliu, între tăietura cumva « vegetală », riguroasă și într-un anume fel rigidă, specifică tehnicii gravurii în lemn și pe de altă parte concepția de ansamblu, « cristalină » în limpezimea ei interioară, tentînd *gesturi* și *cuprinderi exhaustive*. Dar aerul « oriental », atît de caracteristic tehnicii xilogravurii, se împletește armonic cu dinamismul « faustic », atît de specific unui artist funciarmente european, dînd structurii finale a imaginilor o nouă caracteristică de riguros organicism. Că vigoarea într-un fel inerentă acestei tehnici a xilogravurii e susținută de o vigoare pe măsură a demersului interior, devine foarte vizibil în domeniul iconografic al imaginilor, în dimensiunea lor tematică, perfect acordată matricii stilistice puse în joc, ceea ce demonstrează nu doar o limpezime a concepției mentale a lucrărilor, ci și o siguranță a intuiților lor primare, a filonului lor subconștient. În acest sens, titlurile lucrărilor, prin reperele culturale la care trimit, dar mai ales prin finețea lor metaforică deschisă simbolicului dar nu literaturizării poeticești superficiale, sînt cu adevărat simptomatice — « Morfogeneză », « Timpul ca o plantă », « Evadare din geometrie », « Frunza originară », « Durată impură », « Anamnesis », « În somn înapoi la părinți » etc. Ele circumscriu coerent un cîmp simbolic unitar, centrat pe obsesia arhetipală a infinitului și profunzimii, în spațiu și timp (obsesii pe care le întîlneam și la nivelul determinatelor stilistice) sau, altfel spus, poate la posesia « în efigie » a naturii și istoricității, cu toate conotațiile ramificate care pot lua naștere de aici. Ele hrănesc și acel pomenit vizionarism al lucrărilor — atît de vizibil de exemplu într-o remarcabilă « Colină » — susținînd deschiderile simbolice difuze și totuși insistente ale imaginilor, asigurîndu-le, prin racordare la cîteva obsesii profunde ale spiritului creator dintotdeauna, autenticitatea și valabilitatea.
Desenele mai noi desfășoară în finele lor rețele spațiale, mizînd de data aceasta pe libertățile gestuale, pe curbele învolburate și pe valorațiile rafinate specifice tehnicii creionului, o dimensiune mai « feminină » a artistei, aplecată aici mai mult asupra intimității organice a structurilor reale și plastice, o manieră mai fantastă și de aceea mai accentuat metaforică



p. 28
1. Mihail Trifan :Compoziţie, ulei; 2. Mihail Trifan: Portret, ulei; 3. Suzana Fântânariu: Colina, xilogravură

p. 29
1. Florica Anastasescu: Peisaj: ulei; 2. Elisabeta Dorobăţ, Flori, ulei; 3. Ştefan Brădiceanu: Portret, ulei; 4. Ştefan Brădiceanu: Portret, desen; 5. Alexandru Isbaşa: Casa Băniei, ulei; 6,7. Viorel Penişoară Stegaru: Scenografie pentru spectacolul cu « Nu sînt Turnul Eiffel » de Ecaterina Oproiu, Teatrul Naţional, Craiova



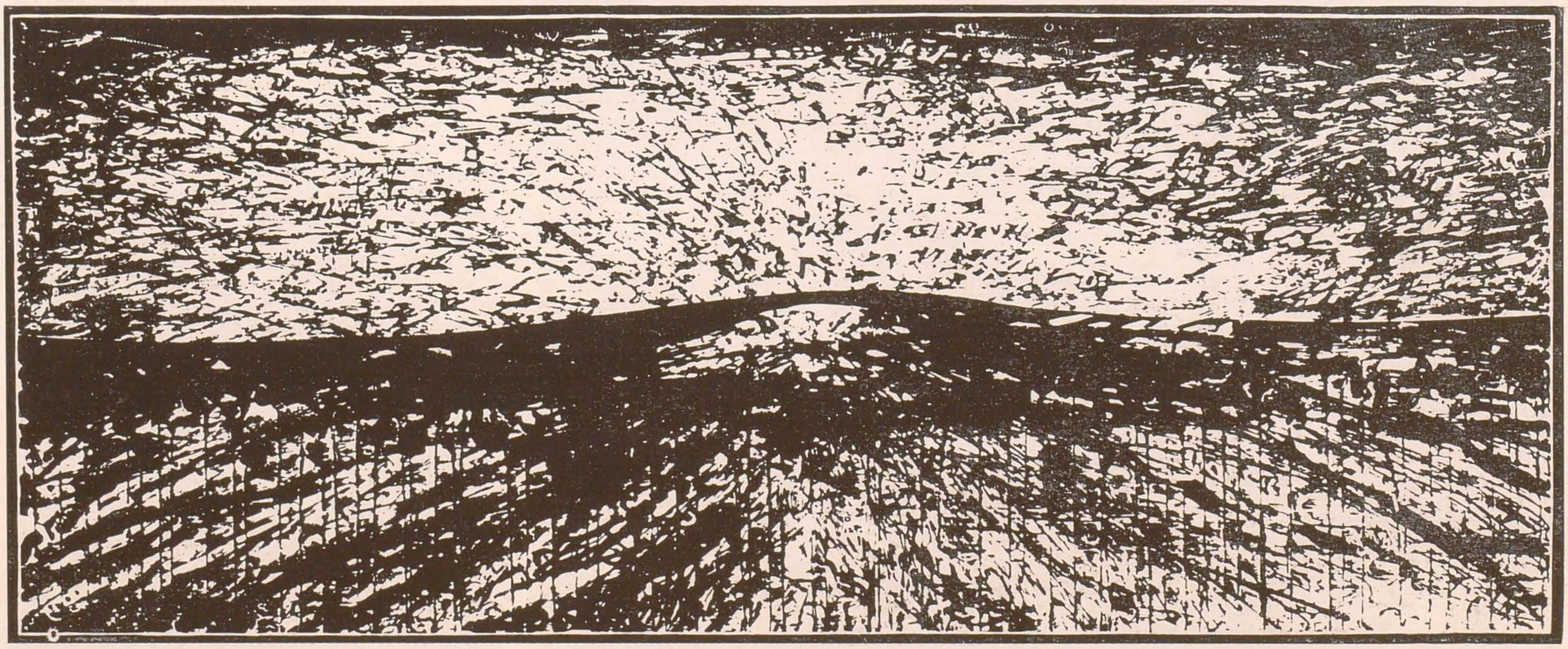
de aproximare a aceloraşi obsesii spirituale şi plastice constante ale artistei.

florica anastasescu

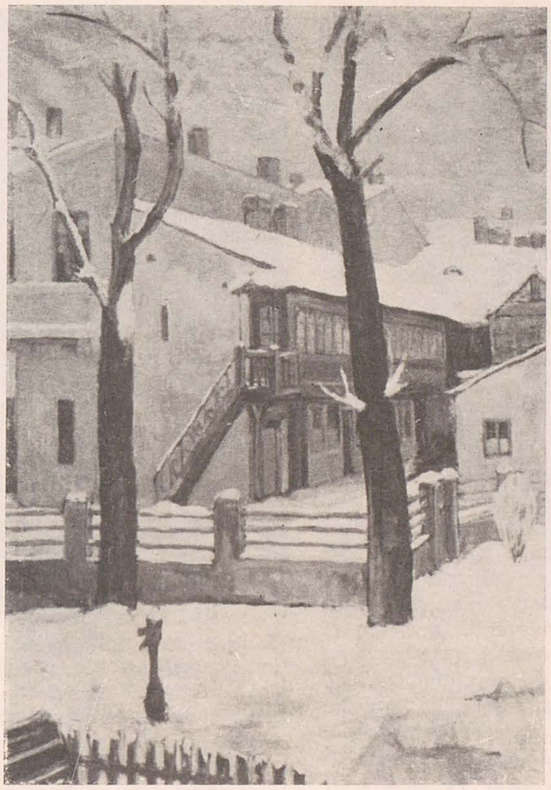
O artă cantonată în prerogative strict realiste, desfăşoară de peste trei decenii, cu o tenacitate redutabilă, Florica Anastasescu. Elevă a lui Mirea şi Paciurea, cu care a studiat sculptura, participantă şi frecventatoare a Şcolii de pictură de la Baia Mare, ea şi-a fixat definitiv maniera de concepere şi practicare a artei în ambianţa anilor '50, de unde i se trag anumite caracteristici evidente ale demersului său plastic. Pictura şi sculptura sa vehiculează astfel o iconografie predominant realist socialistă, concentrată asupra figurilor umane exemplare şi asupra locurilor memorabile istoric, manevrînd un figurativism exact, cu o precizie, descriptivă uneori, a detaliului recognoscibil. Raportarea strictă la motivul real rămîne definitivă şi obligatorie, ca şi tonul exemplar, de aceea uneori declarativ, didactic, al compunerii imaginii. În peisajele urbane, cadrajul şi maniera luminoasă, păstoasă şi totuşi uşor decorativă, cu dominante de rozuri specifice, aminteşte de peisajele bucureştene ale lui Marius Bunescu, cu care există vizibile afinităţi. Sculpturile, busturile şi capetele de personaje istorice ori politice, rămîn în limita unui descriptivism anatomic exact, ce nu-şi refuză uneori monumentalul planurilor largi, viguroase, fără a ieşi însă vreodată din constrîngerile preciziei imitative, deci extrem de veridice, ale preceptelor realiste. Acuarelele în schimb, producţii şi mai noi ale artistei, aduc o notă mai accentuată de firesc, de libertate a gestului, sînt mai sensibile cromatic şi compoziţional, mai deschise înnoirilor vizuale mai recente, şi de aceea mai promiţătoare în plan evolutiv.

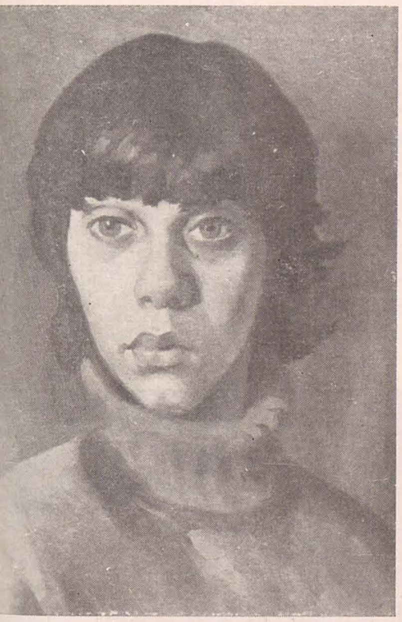
elisabeta dorobăţ

O pictură împătimită în « efectele », deja consacrate şi deci consumate istoric, ale picturii tradiţionale româneşti, practică Elisabeta Dorobăţ, absolventă a Facultăţii timişorene de arte plastice (promoţia 1977). Ea vehiculează cu o reală îndemînare artizană motive iconografice şi tehnici picturale de evidentă sorginte interbelică, ducîndu-le prin supraevaluare pînă la exces efectele picturale şi fixaţiile tematice. Motivele sale de referinţă nu sînt luate din natură, deşi foarte realiste, ci din cultura picturală interbelică, sau altfel spus, artista priveşte natura prin prisma tradiţiei picturale consacrate. Florile sale trimit evident la Luchian, naturile sale statice amintesc de Petraşcu, peisajele sale de ţară au alura celor din primele decenii ale secolului — aceleaşi flori, aceleaşi obiecte (tingiri, pocale, ibrice de aramă etc.), parcă şi aceleaşi căpiţe şi margini de pădure. Artista nu se sfieşte să reia teme, motive şi chiar organizări compoziţionale, devenite prin marca celor ce le-au utilizat şi prin reinterarea lor de către epigoni, un fel de « locuri comune » chiar dacă « nobile » ale picturii româneşti clasice. Dar ceea ce iniţial constituia fără îndoială o inovaţie tematică ori o înnoire de limbaj pictural, o revelaţie iconografică ori o îndrăzneală picturală, devine acum un exerciţiu de virtuozitate în sine, o repetiţie artizană, care — nepuntînd să mizeze pe noutate ori pe cercetare inedită — mizează pe exacerbarea efectelor picturale, pe străluciri de pastă cromatică ori chiar pe un verism dus pînă dincolo de limitele picturalului pur. Fără îndoială există mult meşteşug în aceste lucrări, cantonate într-un număr restrîns de teme repetat vehiculate, meşteşug dovedit de altfel din plin şi în verismul lucrărilor « de aparat » oficiale, ale



https://biblioteca-digitala.ro



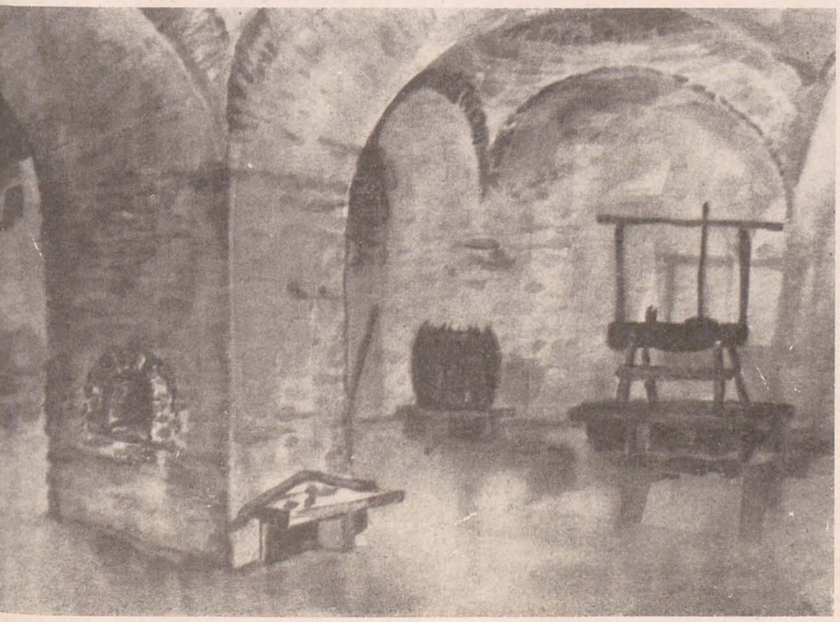


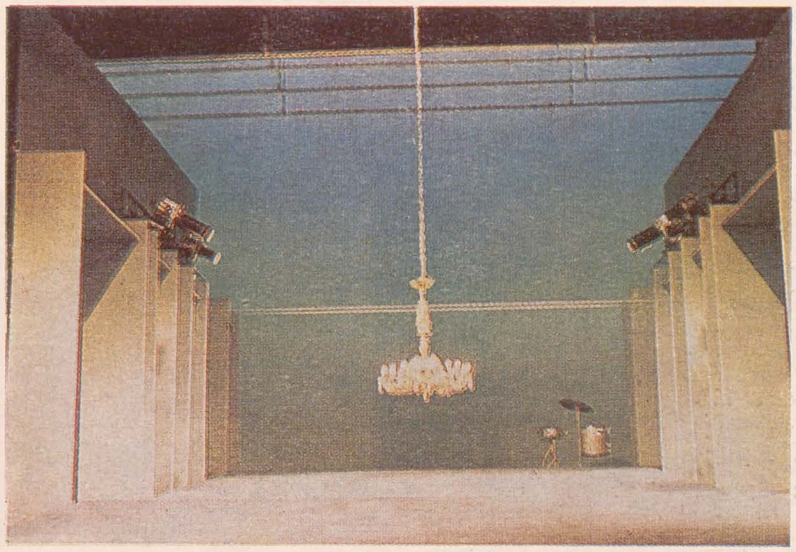
artistei. Lipsa ecourilor vizibile din înnoirile plastice întîmplate de jumătate de secol încoace în pictura românească, la un tînăr artist, nu poate fi, desigur, decît dovada unei « devoțiuni » pentru o anumită clasicitate, semnul unui « cult » nemărginit al valorilor « sigure » (cu priză la un anumit public) ale eternului « tradiționalism ».

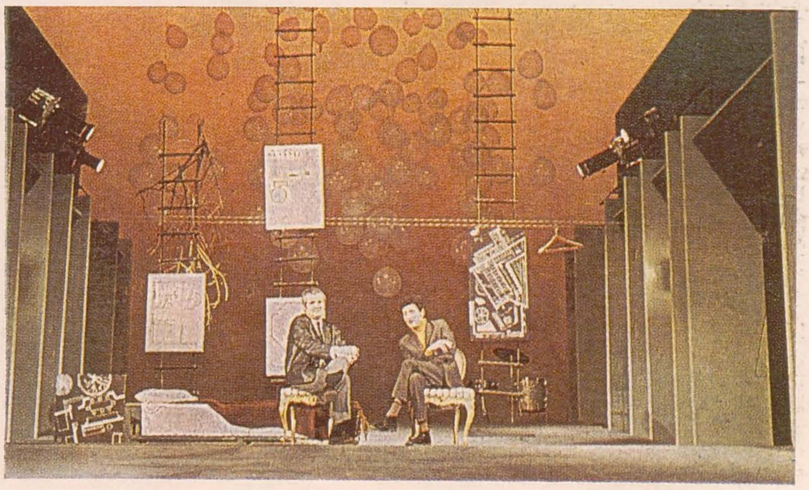
marius tătaru

vasile buz

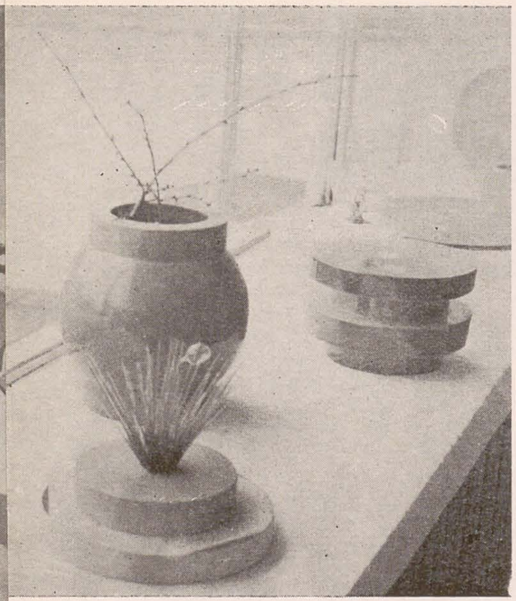
Dominat de o orgolioasă dorință de a-și identifica amprenta personalității cu formele unei arte prin excelență « solide », Vasile Buz evită cu studiată cumpănire orice alunecare, chiar și trecătoare, în capcana exceselor. Pictura sa se declară, prin definiție, anticalofilă, cultivînd, în consecință, primatul *expresiei*, a unei expresii transpuse însă constant în registrul grav și sobru. Diferitele trepte de adîncime ale semnificației subiectului sînt aduse la același nivel, relațiile dintre ele consumîndu-se într-un plan orizontal, aflat cu fața spre privitor. În consecință, expunerea conținutului de idei se produce simultan, toate secțiunile « acțiunii interne » coexistă și revendică pretenții de egalitate pe axa semnificațiilor. O asemenea ideogenie, aplicată la nivelul motivului pictural, presupune o modalitate de abordare oarecum declamatorie a acestuia din urmă și are ca efect o inevitabilă diluare a sentimentului de surpriză, comun artei ca spectacol cerebral; dezvăluirea pretimpurie a « cifrului » unei narațiuni vizuale (căci V. Buz este, în linii generale, un narativ) nivelează accidentele dintre gradele consecutive de receptare ale imaginii. De multe ori, lucrările sale adoptă o tonalitate gravă, pe

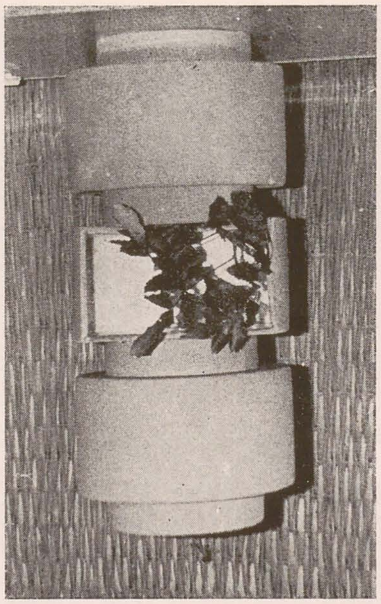






https://biblioteca-digitala.ro



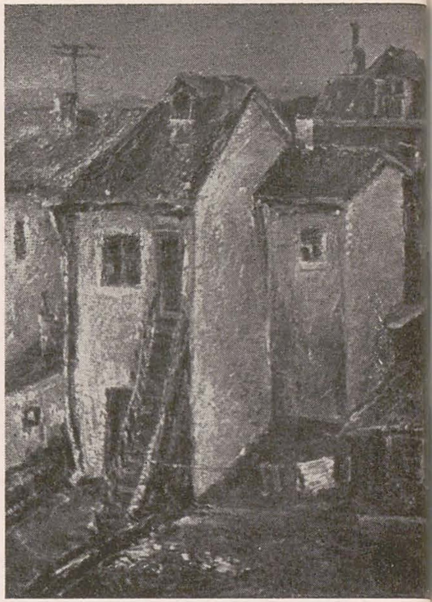


un fond compozițional concis, fapt care le conferă un caracter emblematic. Ca orice « embleme », și acestea sînt suprapuse unui anume simbolism, uneori foarte explicit dar, din motivele pe care le-am expus mai sus, *întregul* rămîne încă deficitar în manevrarea acelei constante de dramatism pe care privitorul se simte obligat să o urmărească, din moment ce pictorul pare evident persuadat de ideea impunerii acesteia. Primplanuri decupate din fundaluri sumbre, claritatea desfășurării concentrice a unor scheme de compoziție (mai ales în cazul portretelor), sculpturalitatea unor drapaje, cîteodată gestualitatea pensulației, dramatismul hiperelocvent al unor fizionomii, iată o serie de elemente (altele s-ar putea adăuga) adecvate, în sine, (din perspectiva gramaticii picturale) unei anumite idei acreditate despre o artă « dramatic-monumentală ». Aceste repere, în lipsa unui scenariu inițial unitar, nu sînt totuși suficiente pentru a îndeplini o funcție de susținere necesară tensiunii unei întregi compoziții. Lucrări mai recente, « radicalizate » sub raport compozițional (în special peisaje și naturi statice), purificate la nivelul jocului de semnificații, consecvente sub aspectul preocupării pentru severitatea economiei cromatice, indică o apropiere a artistului de o anumită linie a tradiției, care nu-l descumpănește și în care nu se dezminte ci, dimpotrivă, pare a fi pe cale de a-și descoperi un echilibru capabil de a-l defini mai corect, pe însăși linia propriilor sale opțiuni mai vechi.

alexandru isbașa

Alexandru Isbașa pare a fi dominat de ambiția « consumării » tuturor formelor de expresie figurativă pe care i le pun la dispoziție pictura și artele înrudite. Cu o nonșalanță aproape șocantă, pe care ne vine greu să o punem pe seama siguranței dobîndite în urma « definirii de sine », el frunzărește, în toate sensurile, un pachet destul de considerabil de repere tematice, fără a adăsta prea mult asupra vreunuia dintre ele, de unde evidenta lipsă de familiarizare cu oricare dintre formele « tradiționale » de figurativism. Aceeași degajare intră în joc și în momentul alegerii unei « maniere » (nu i-am spune chiar *stil !*) de expresie, pictorul (sau desenatorul, sau acuarelistul) fiind, pare-se, în perpetuă căutare de mentori artistici. Îl preocupă, într-o oarecare măsură, formele (însă nu spiritul) tradiției, dar ne putem aștepta ca în momentul următor să tatoneze în domeniul « modernilor » sau al avangardei revolute, preluînd cîte ceva, pentru a reveni apoi din nou, de pildă, către stilizarea folclorică. O ciudată lipsă de prejudecăți (să fie vorba, oare, de candoare?) îi permite să facă peisaje de factură interbelică, dar și în stilul deceniului șase, să picteze flori, citind copios din Luchian sau Pallady, să redea, cu egală exactitate și indiferență, obiective turistice (« Casa Băniei ») sau clădiri devastate de cutremur, să încerce « mozaicări » de fundaluri cubiste (« Combinatul chimic ») sau

1,2. Elena Berindean: Vase decorative, ceramică; 3. Vasile Buz: Peisaj, ulei; 4. Vasile Buz: Scenografia pentru spectacolul cu « Pielea ursului » de Pierre Chesnot, Teatrul Național Craiova



să experimenteze prolixe alcătuiri simbolic-metaforice (« Timpul », « Imagini și forme »). E posibil ca o mai fermă stabilire a opțiunilor de stil să determine o evoluție mai pozitivă în definirea unui fond palpabil de personalitate artistică, dar aceasta numai în cazul în care este însoțită de dozarea considerabil moderată a rețetei de inspirație după modele artistice notorii.

ștefan brădiceanu

O neobișnuită senzație de atemporalitate, de imersiune într-o atmosferă ce refuză, cu degajare, revizuirea unor dimensiuni stilistice de mult revolute, acestea sînt, pentru început, impresile ce se impun, aproape de la sine, la o primă privire, ușor perplexă,

https://biblioteca-digitala.ro

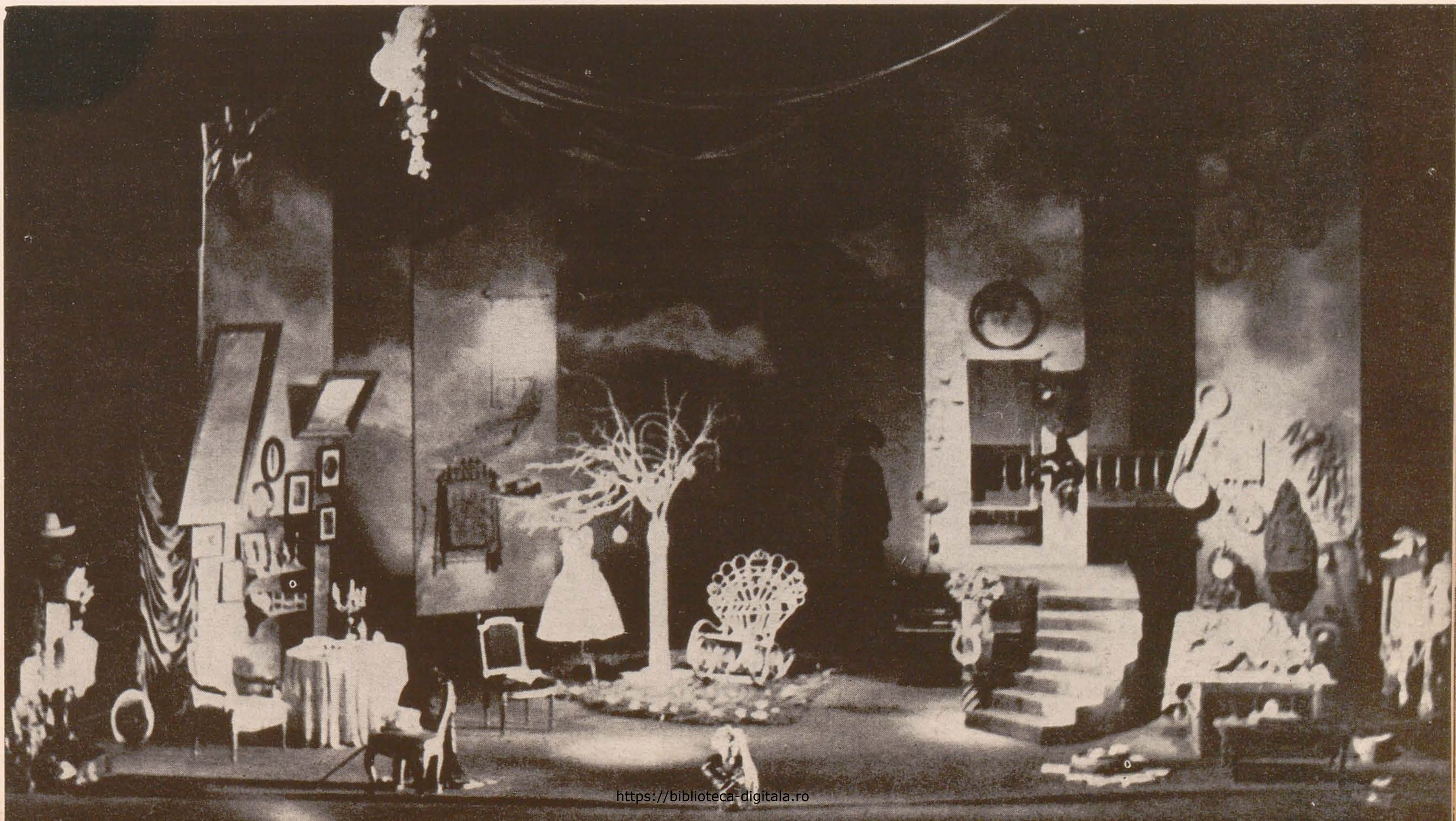
asupra numărului relativ mare de lucrări aglomerate în atelierul pictorului Ştefan Brădiceanu. Este necesară o anumită deprindere cu ambianța celor cîteva zeci de pînze pentru a putea decanta, fără prejudecăți, datele reale, argumentele favorabile sau infirmante care pot implica judecata critică asupra unui asemenea gen de pictură. O primă distincție se cere a fi legată de luarea în considerație a anilor de formare ai pictorului, în măsura în care influența naturalismului dominant al anilor '50 şi-a pus amprenta foarte diferit asupra evoluției artiştilor care şi-au început cariera în respectivele condiții. Unii dintre aceştia au reuşit, nu foarte uşor, să elimine urmările acelor reguli coercitive, chiar dacă acest fenomen nu a desemnat, întotdeauna, un proces pozitiv. Cei mai mulți au evoluat însă spre diferite modalități de « realism », de la cele mai interesante, pînă la cele care nu aduc nimic în plus față de formele de la care au pornit. În acest context, pictura lui S. Brădiceanu formulează o opțiune ieşită din comun. Fixarea sa în naturalism — ca modalitate elementară de abordare a subiectului — a fost atît de puternică încît nu a putut fi pur şi simplu abandonată; conştient totuşi de convenționalitatea anumitor rețete aplicate în anii de şcoală, el *virează* acest naturalism, însă nu către obişnuitul compromis modernizant, ci spre trecut, în căutarea unor formule stilistice în care modalitatea sa de concepție plastică să poată căpăta o expresie viabilă. Este vorba, desigur, despre o formulă oarecum paradoxală, care poate depăşi titlul de curiozitate numai datorită faptului că nu este aplicată sub forma unei scheme-paliativ, ci devine reflexul unei viziuni la care se recurge ca unică alternativă, o viziune pentru a cărei obiectivare artistul posedă, realmente, unele însuşiri esențiale. O anumită citire în cheie dramatică a subiectelor, mergînd pînă la regizarea unui teatralism studiat, evident mai ales în cazul portretelor, dar şi al unor peisaje, insistența asupra unor forme de virtuozitate tehnică (în domeniul desenului, al combinațiilor perspectivale, al valorației şi juxtapunerilor cromatice « căutate »), o uşoară morbidețe (e greu de precizat în ce măsură ea este întîmplătoare sau decisă) sînt tot atîtea trăsături ale unei stranii recurențe a unui « academism eretic », de factură müncheneză, un gen de pictură « fin de siècle » ce deşteaptă, în zonele sensibilității contemporane, asociații legate de un hiperrealism involuntar.

horia horşia

viorel penişoară-stegaru

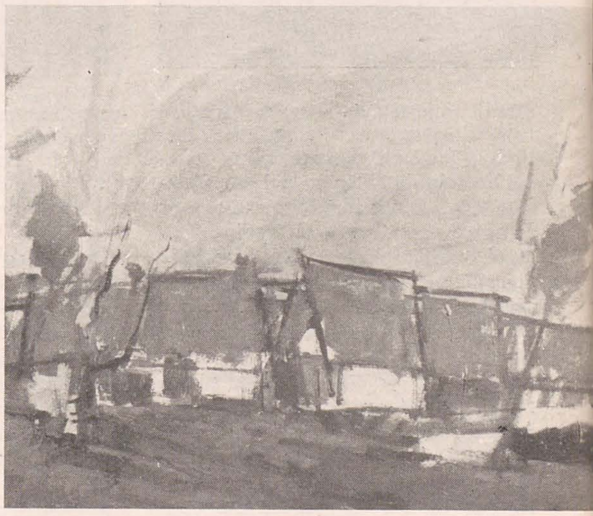
Cum pe parcursul descinderii noastre *in corpore* la Craiova *Viorel Penişoară Stegaru* absenta din Cetatea Banilor, nu exista modalitate de a-i cerceta atelierul şi nici, evident, de a convorbi în ambianța acestuia. Nu voiam, însă, ca acest scenograf de prestigiu (nu numai semnatarul cadrelor scenice ale unui mare număr de spectacole, în primul rînd, ale Naționalului craiovean, ci şi conceptorul Studioului aceluiaşi Național — a cărui machetă am reprodus-o în numărul consacrat în 1982 scenografiei — dovedindu-şi astfel concret virtuțile de constructor şi de viziune teatrală modernă) şi, deopotrivă, pictor de şevalet instaurat, prin originalitatea personalității şi factura expresiei, în conştiința artistică şi civică a urbei) să absenteze din mozaicul de oglindiri ale vieții filialei ce redacția noastră şi-a propus să realizeze. Drept care, la repetatele noastre solicitări, am primit (în ultimul mo-

1,2,3. Iuliana Preduț: Schițe de costum pentru spectacolul cu « Bărbierul din Sevilla » de Rossini, Teatrul liric, Craiova; 4. Iuliana Preduț: Scenografia pentru spectacolul cu « Singur în paradis » de Mihai Duțescu, Teatrul Național, Craiova

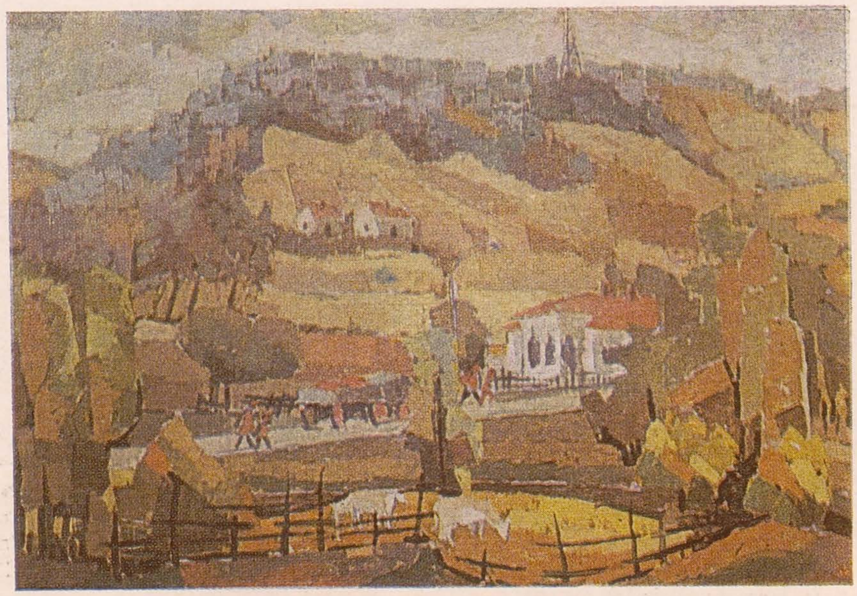


https://biblioteca-digitala.ro

1. Eustațiu Gregorian: Personaje, Teatrul de păpuși, Craiova; 2. Domnul Goe, după Caragiale, Teatrul de păpuși, Craiova; 3. Viorel Penișoară Stegaru: Sat, ulei; 4. Eustațiu Gregorian: Peisaj, ulei; 5. Nicolae Predescu: Peisaj, ulei; 6. Nicolae Predescu: Peisaj ulei



ment, al machetării numărului de față), o restrînsă serie de diapozitive în culori, dintre care am ales, pentru capacitatea lor de reprezentare și evocare, două instantanee dintr-un spectacol cu « Nu sînt Turnul Eiffel » — de o acuratețe maximă vădind grija scenografului pentru metafora plastică poetică funcțională, eficientă a locului teatral, intim subordonată și complementar artei conversației în sistem dramaturgic specifice Ecaterinei Oproiu. Drept pandant am ales, de asemenea, reproducerea unei picturi de șevalet, din patrimoniul muzeului craiovean de artă. Intitulată « Sat », lucrarea poate da seamă de virtuțile paletei lui Viorel Penișoară-Stegaru și de un moment din evoluția demersului său creativ, caracterizat de aspirația spre echilibrul imaginii susținut printr-o factură liberă a sintagmelor picturale ce se pot revendica oarecum unei sinteze de limbaj postcubist și constructivist liric. Ceea ce ni se pare mai important, din punctul nostru de vedere și propriu-zis al vizitei noastre este faptul că afirmațiile de pînă acum ni le putem întemeia și pe un contact direct, *in situ*. Am avut inspirația de a insista să asist, în seara descinderii în Craiova, la desfășurarea pe scena Naționalului a spectacolului cu « Greul pămîntului » de Valeriu Anania. Chiar dacă nu am vizionat decît un fragment, am putut observa cu ușurință contribuția originală și constructivă a lui Viorel Penișoară Stegaru la reușita spectacolului. Textul lui Anania, cu reale virtuți — înflorituri stilistice, expresii simbolice etc. — este, însă, destul de dificil de interpretat (și de recepționat din sală) de unde meritul scenografului de a veni în întîmpinarea actorului (implicit a viziunii regizorale). Penișoară-Stegaru utilizează, în acest sens, numeroase panouri, practicabile, draperii, pentru o continuă organizare a spațiului scenic, mereu recompartimentat, funcție de necesitățile de mișcare/concentrare a actorilor și acțiunii — demers la care își asociază contribuția Iulianei Preduț, creatoarea costumelor foarte bine individualizate și participînd la armonia cromatică de ansamblu în spațiile ample concepute și configurate de Penișoară-Stegaru.



https://biblioteca-digitala.ro

călin dan

constantin niculescu

Atelierul său mărturisește o activitate intensă dar oarecum haotică, acumulînd într-un impresionant număr de lucrări varii și lesne precizabile influențe. Ca profesor de desen, Constantin Niculescu are o activitate interesantă și — teoretic — autoformativă. Lucrarea sa, bogat documentată și intitulată « Metode și procedee de studiere a structurilor naturii și transformării lor în structuri artistice » dovedește preocupări comune cu cele mai interesante experimente pedagogice din țară. Aceste activități nu se reflectă din păcate și în pînzele lui Constantin Niculescu (cu excepția titlurilor unor lucrări ca « Structură de saivan » sau « Structuri naturale create »), adeptul unui stil al violențelor cromatice « vesele », al exaltărilor tonale și al diviziunii aproximative a tușei. Genul predilect, peisajul, este urmărit cu un anume sentimentalism în latura sa citadină și cu o viziune mai interesantă, prin fermitate, în zona rurală. Această ultimă categorie vedutistică este și cea mai interesantă, personal însă o bănui de un lejer mimetism: fost coleg cu Ion Dumitriu, artistul încearcă o apropiere, prin mijloacele sale, de tematica « Poienii Mărului »: o dovedesc cu prisosință șurile (menționate cu regionalismul « păiere ») studiile de copaci, naturile statice cu mere și nuci, o dovedește și o mai mare disciplină a paletei și ductului în tablourile acestei categorii — cea mai promițătoare din producția actuală a lui Constantin Niculescu. Artist cu elaborări (presupunem) lente — abia în anul trecut și-a realizat o primă (dar amplă) expoziție personală — Constantin Niculescu se prezintă deocamdată cu un fond bun de posibilități și cu o hărnicie care, filtrate într-o etapă de severe limpeziri, ar putea oferi plăcute surprize.

1. Paraschiva Mitrică: La plajă, ulei; 2. Paraschiva Mitrică: Autoportret, ulei; 3. Constantin Niculescu: Păier, ulei; 4. Constantin Niculescu: Copac primăvara ulei

mihai ispir

elena berindean

La prima vedere, geometrismul modular pare a călăuzi, momentan, ca nucleu formativ, imaginația investită de Elena Berindean în făurirea obiectelor decorative ceramice. Dar, cînd și cînd, principiul repetiției se vădește contrazis, în spirit « polemic » și nu odată cu umor, prin scoaterea din serie a cîte unui modul a cărui configurație e întreruptă în desfășurarea ei virtuală, ori completată de volume adiacente. Plasticiana pornește, în harnica-i muncă de atelier, de la studiul simultan al materiei și al formei, experimentînd cu vădită încîntare, și înzestrare, asocierile sticlei și porțelanului, gîndind obiectul aflat în lucru ca parte a spațiului căruia-i este destinat, și nu în chip de piesă separată. Acest tip de proiectare are în vedere chiar de la început integrarea cromatică, volumetrică, dimensională, ș.a., ca și posibilitățile de amplificare a structurii modulate, în ambientul prevăzut ce constituie un spațiu-receptacol. Vocația artistei în zona concepției de *environment* se vădește neîndoielnică. Dar nici figurația nu rămîne în afara preocupărilor Elenei Berindean, fie că e vorba de interpretarea motivului țărănesc, în reliefuri ceramice ori în traforuri metalice, fie că ingenioase dantelării vegetale sînt transpuse în substanța porțelanului. Culoarea, în fine, e laconic introdusă pe alocuri sub zodia unui tașism nervos, japonizant. Se adaugă la toate acestea și atracția paradoxurilor mimetice sub semnul noului realism al detaliului, practicat, mai recent, de nu puțini artiști decoratori, atracție ilustrată, la Elena Berindean, între altele, prin imitarea obiectului textil (frînghia) cu ajutorul pastei ceramice. O remarcabilă diversificare, deci a investigației estetice, dincolo de care se deslușește pretutindeni un mod superior de înțelegere a funcționalității operei de artă decorativă.

paraschiva mitrică

Am întîlnit, în atelierul Paraschivei Mitrică, mărturiile unei îndelungi și fructuoase activități de pictor, începute încă în anii '30, după absolvirea Școlii de arte frumoase din București, unde îndrumătorii săi s-au numit Ipolit Strâmbu, Dimitrie Serafim, Cecilia Cuțescu-Storck și Jean Al. Steriadi. Statornicia unui drum al creației, a cărui disciplină lăuntrică se arată a fi fost neîntrerupt sprijinită pe echilibrul raportării subiective la realitatea vizibilă, apare confirmată de rapida închegare a expresiei plastice definitorii, caracterizate prin delicatețe și sensibilitate, prin acordul limpede al sintagmelor compoziționale. De altfel, aplicînd cunoscuta tipologie a lui van Lier, am putea-o așeza pe artistă în categoria *compoziștilor*, căci ea acordă atenție nu atît unuia sau altuia dintre mijloacele ce-i stau la îndemînă, cît mai ales orchestrării acestora într-un întreg bine cumpănit. Dăruirea ei pentru compoziție, cultivată și în anii de școală, pe lîngă profesorii citați, se manifestă firește, întîi în numeroasele scene cu personaje, abil întocmite, dar deopotrivă, în portrete, naturi statice sau peisaje. Regimul coloristic și luministic rămîne îndeobște apropiat viziunii de *plein-air*, fără a dezagrega, însă, culoarea locală, ori coerența formei, iar factura e specifică eboșei transparente, relaxate. Un meșteșug de înaltă calitate, și un gust nesovăielnic, mereu în stare de veghe, împlinesc profilul acestei opere clădite cu răbdare și discreție, de-a lungul unei vieți consacrate artei.

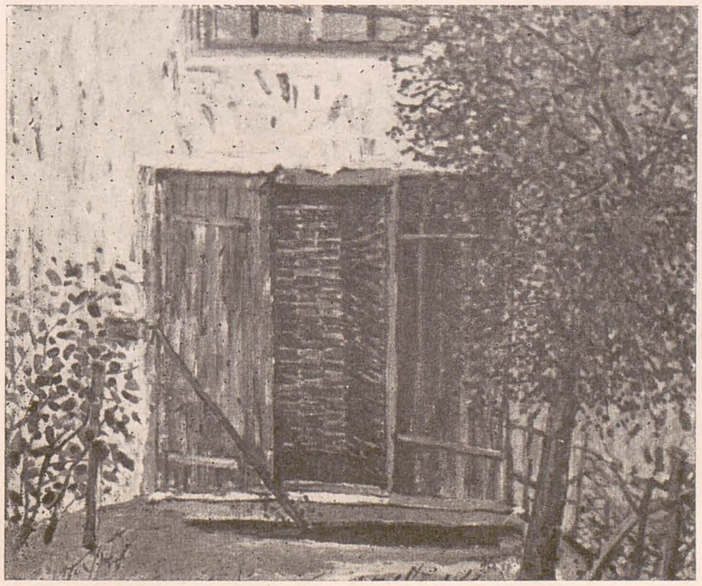
gheorghe vida

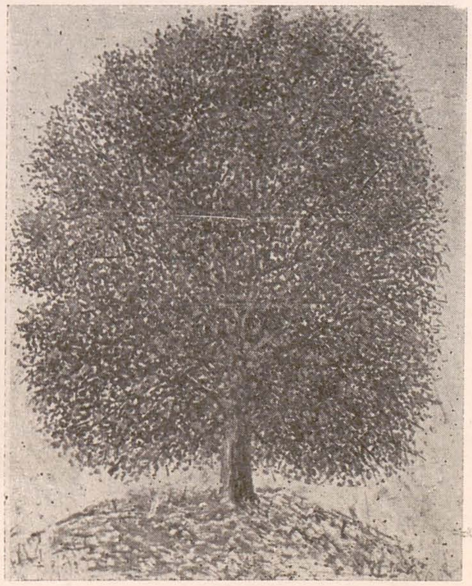
marin andreescu

Format la Cluj (sub îndrumarea lui Vasile Crișan, Theodor Botiș și Coriolan Munteanu), pictorul Marin Andreescu a traversat o serie de etape interesante, cu căutări uneori divergente și se află acum, reușind să-și valorifice adecvat remarcabila sa forță constructivă, într-un necesar moment de cristalizare.

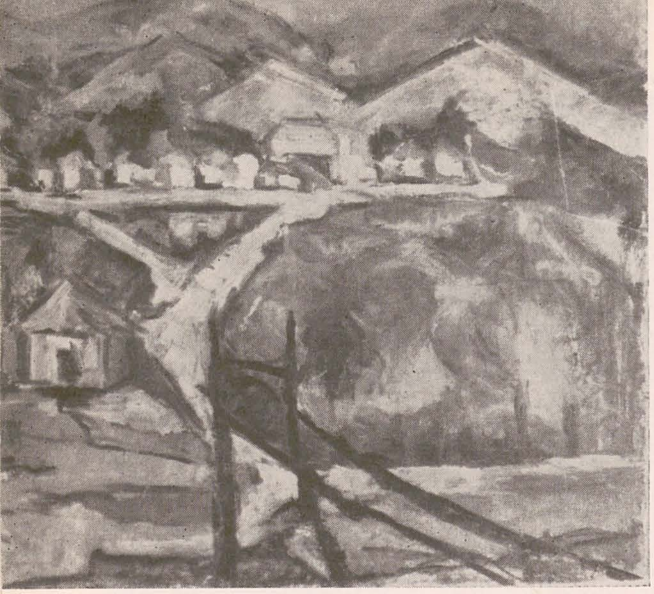
Preocupat, la începuturile activității sale, de o anumită simbolică general umană și operînd pe planul expresiei cu un limbaj purificat redus la esențe, apropiate de straturile arhaice ale civilizației românești, a ajuns între anii 1970—1973 la o fază a « interpretărilor », caracterizată printr-un cubism sintetic (mai ales în peisaje), pentru a se opri apoi la o serie de compoziții accentuat metafizice, urmărindu-se sugerarea integrării omului în ritmurile fundamentale ale naturii.

Într-un fel, ciclul *Păsări* (articulat din trei lucrări), concepute mai decorativ, ca posibile proiecte de tapiserie, pot fi considerate repere semnificative în evoluția sa nu lipsită de stagnări, îndoieli și inhibiții. Treptat, artistul a descoperit însă un teritoriu admirabil de exercitare a uneltelor de pictor, mînat de un demon al ordinii,

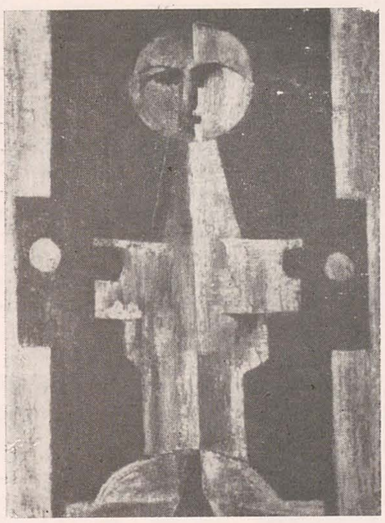




https://biblioteca-digitala.ro



1. *Marin Andreescu: Peisaj de pe valea Someșului, ulei* 2. *Marin Andreescu: Troiță, ulei;* 3. *Gheorghița Rusu: Natură moartă, ulei;* 4. *Gheorghița Rusu: Natură moartă, ulei*



al rațiunii, al organizării îndelung meditate a suprafeței picturale și anume ambianța înconjurătoare. Schițe de atelier, naturi moarte cu vioară, cu ciubere, cu farfurii, cu linguri, cancee și ștergare — evocînd totodată nostalgic Transilvania îndrăgită, ținuturile Sălajului — cu pensule, dar și un autoportret în acest mediu, iată tot atîtea elemente aduse de artist în cîmpul imaginii. Gamele reci refac minuțios, dar fără insistențe inutile pregnanța volumelor, restituindu-se în totalitate, dialogurile dintre umbră și lumină, dintre planurile apropiate și cele îndepărtate, pensulația energică și savoarea pastei completînd fericit un ansamblu respirînd autenticitate și comunicare empatică cu subiectul, resimțit ca familiar și făcînd parte din însăși ființa artistului. Este un drum nu ne îndoim ascendent, permițînd ieșirea din involuntara izolare solitară și impunînd atenției o creație săvîrșită cu pasiune și onestitate.

gheorghița rusu

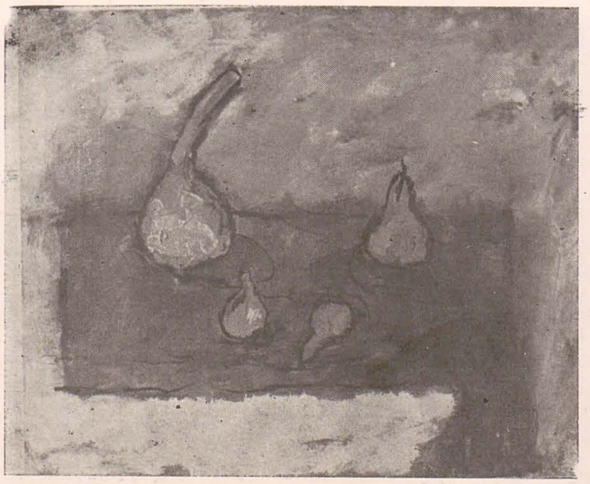
Din puținele lucrări pe care am avut ocazia să le examinăm, pictura practicată de Gheorghița Rusu, orientată cu precădere spre naturile moarte (oarecum surprinzător pentru formația ei de monumentalistă) se dezvoltă la incidența dintre recompunerea fermă a motivului, aproape modelat în pasta generos aplicată, odată cu valorația subtilă a tonurilor stinse și anumite *grafisme*, libertăți gestuale de pensulație, ce configurează o atmosferă și precizează un mediu cromatic care subliniază învăluitor nucleele de consistență ale pînzei.

Pictorița are o reală vocație în conjugarea rafinată a unor elemente disparate transgresate apoi în realitate picturală. În principal este vorba de tărtăcuțe (în anumite zone folclorice numite *tîlv* sau *tiugă* și folosite ca recipiente) dispuse în formațiuni sau combinate uneori cu pești, alteori cu o dărăcitoare sau cu un vas de aramă, devenite în viziunea artistei adevărate *dramatis personae*, care ne conduc privirea într-un spațiu misterios și vast.

Desigur am putea recunoaște ecouri din pictura lui Florin Mitroi de pildă — o anumită asceză a culorii, dar aceste sugestii sînt topite organic, nimic nu tulbură prospețimea și vigoarea transpunerii, eliberate de clișee îndelung frecventate în pictura românească, ceea ce ne îndrituiește să așteptăm cu încredere evoluția ei viitoare.

iuliana preduț

Recent întoarsă din Maroc, unde a participat la montarea grandioasei festivități de deschidere a « Jocurilor mediteraneene », în cadrul unei echipe conduse de regizorul Hero Lupescu, scenografa Iuliana Preduț ne arată « relicvele » unor spectacole (schițe și machete de decor, de costume, fotografii de scene) pe care fatalmente nu le-am vizionat, astfel că aprecierile noastre se pot limita doar la deosebita calitate plastică a schițelor de costume realizate pentru un șir întreg de spectacole de la Teatrul Liric din Craiova, ca și la unele piese puse în scenă la Teatrul Național din aceiași localitate.



Ca să ne oprim la exemple recente amintim în acest sens scenografia (decor și costume) la opera « Bărbierul din Sevilla » de Rossini, ca și costumele pentru « Greul pămîntului » de Valeriu Anania, montat la Teatrul Național din Craiova, ceea ce sugerează amplitudinea registrului interpretativ (căci scenografia este prin excelență o artă a interpretării, a vizualizării, a translației într-un alt limbaj a textului și a partiturii muzicale), a mijloacelor de comprehensiune pe care le manevrează cu abilitate Iuliana Preduț.

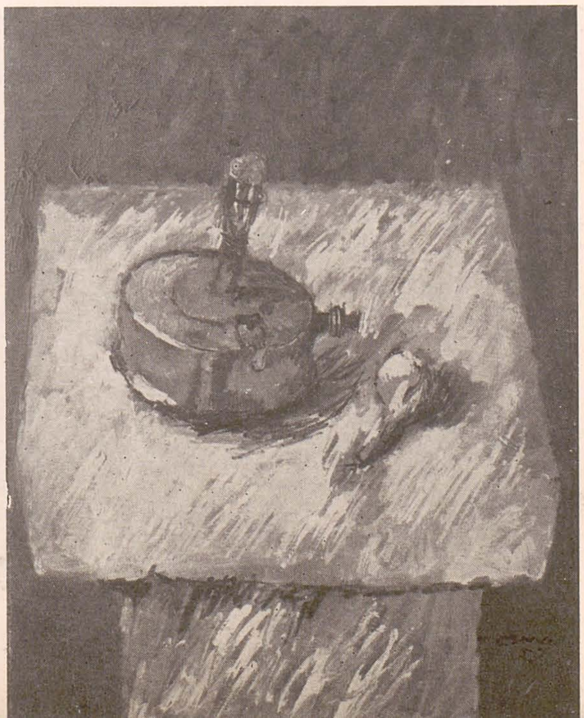
Capacitatea de șarjare, accentuarea unor trăsături comice prin expresivitatea costumelor și sugestia atmosferei bufe îi permite în cazul « Bărbierului din Sevilla », o incursiune plină de farmec în rococoul secolului al XVIII-lea, pentru ca între coordonate cu totul diferite să încerce reconstituirea « bizantinismului » folcloric specific teatrului lui Valeriu Anania. Dar artista dovedește aceiași forță imaginativă și cu ocazia scenografiei unor piese cu subiecte contemporane. În anul 1979 realizează decorul pentru piesa lui Mihai Dutescu « Singur în Paradis ». Scena este împărțită în mai multe compartimente, dispuse în funcție de timpii acțiunii, mai interesant este modul aglomerării unor obiecte, menite să incite rapeluri ale memoriei, jocul de lumini care extrage mereu din umbră colțuri de liniște și-l transformă integral într-un spațiu halucinant aproape.

Aceste cîteva notații (desigur sumare) despre creația Iulianei Preduț (mai amintim și sugestivele caiete program pentru propriile spectacole), ne-au fost prilejuite de o activitate bogată, adevărat *work in progress* pe care artista o desfășoară la teatrele din Craiova.

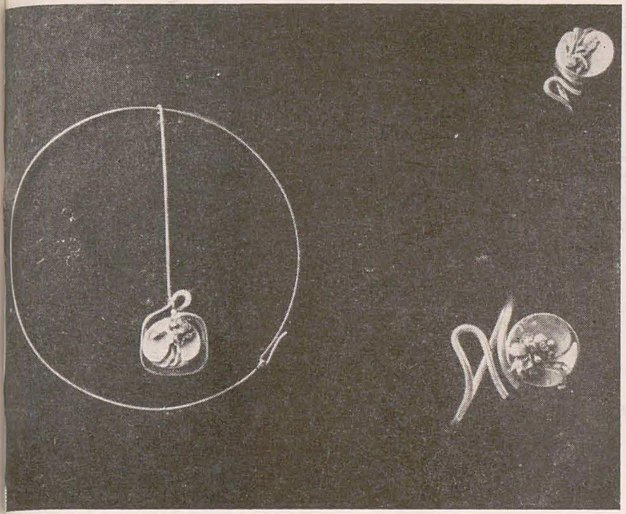
olga bușneag

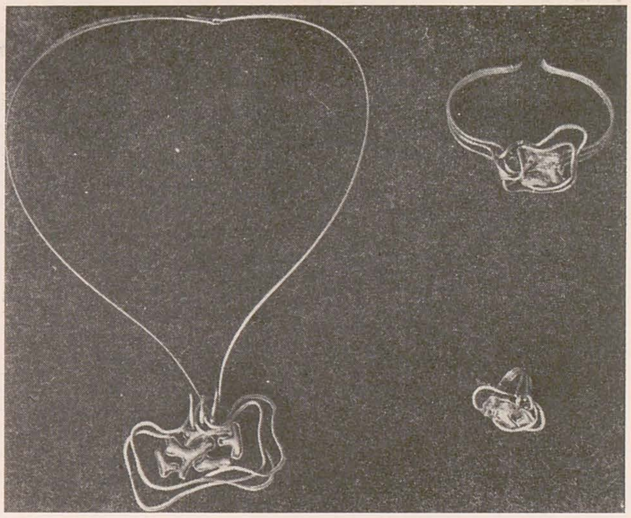
liviu gheorghe și ion marinescu

Creațiile în domeniul bijuteriei ale lui *Liviu Gheorghe* și *Ion Marinescu* — care au putut fi uneori admirate și în expozițiile de rang republican — ne reamintesc încă o dată vorbele



https://biblioteca-digitala.ro





unui poet: « nu există artiști de provincie și artiști de București ». Și nu numai atît. E momentul să acordăm artiștilor-bijutieri importanța pe care o merită, e momentul să subliniem că spiritul lor inventiv și căutările lor sînt similare celor ale unui sculptor sau pictor.

Craiovenii Liviu Gheorghe și Ion Marinescu încearcă să creeze o bijuterie ieșită din modă, care să aibe statut de independență și toate prerogativele artei. Și — în pofida unor condiții adesea ingrate — ei și reușesc adesea, demonstrîndu-ne că bijuteria poate fi o formă de expresie a sensibilității contemporane.

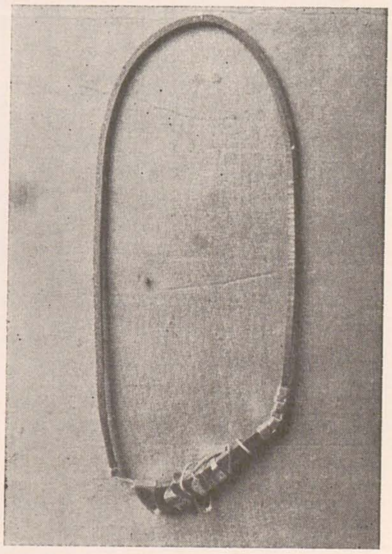
Liviu Gheorghe — natură complexă de căutător — alternează în activitatea de atelier pictura cu creația de podoabe. Bijuteria îi satisface o nevoie acută de formă, de materie, de sculpturalitate complementarizînd preocupările sale pictoriale. Atent la structurile din natură, la bioforme, el încearcă uneori să obțină echivalențe plastice prin turnarea în masă a metalului. Alteori, elanul său imaginativ se desfășoară în zona abstracției, căpătînd un caracter constructivist, caracter evident în «curba lui Möebius» a unui inel sau în structurile modulare ale unor podoabe. Adesea studiul său include și purtătorul obiectului, mișcarea acestuia putînd fi generatoarea unui joc de reflexe. Recursul la tehnici traditionale sau noi (sudură, topire, turnare ș.a.) vizează în primul rînd înnobilarea materialului (metal, lemn, piele) și, concomitent, exaltarea organicității sale. Remarcabile sînt efectele obținute printr-un tratament special aplicat lemnului (tratament care sporește coeficientul expresiv al acestui material) sau prin laminarea metalului.

Bijuteria lui Liviu Gheorghe, de un sobru rafinament, compulsează în formă mijloace ale sculpturii și picturii, reținînd prin eleganța intelectuală a simplității, printr-o monumentalitate subtilă.

Pasionat de raportul dintre plin și gol, de combinarea unor materiale insolite, de aventurile spiralei, *Ion Marinescu* are un pronunțat « penchant » pentru luxurianta ornamentală a Sécession-ului. De aici și apelul frecvent la pietre prețioase și emailuri.

Avînd gustul combinațiilor îndrăznețe și al sculpturii mici, Ion Marinescu nu ezită să conjuge metalul, pielea și blana în obiecte decorative care, dincolo de anume incongruențe, au generozitate, îngăduindu-i să se desfășoare mai liber, mai spontan. Măiestria sa tehnică, desăvîrșit asimilată, este evidențiată, însă, de manipularea « medium »-ului preferat — metalul, de știința asocierii diferitelor sale sortimente (cupru, inox, alamă ș.a.). Temperamentul tumultuos al acestui artist, calitatea profesionalismului său se rostesc deplin în labirintul liniar punctat de pietre prețioase sau emailuri al unor bijuterii cu inflexiuni orientale. Ion Marinescu iubește podoabele fastuoase, de privilegiu, iubeste « fiesta ».

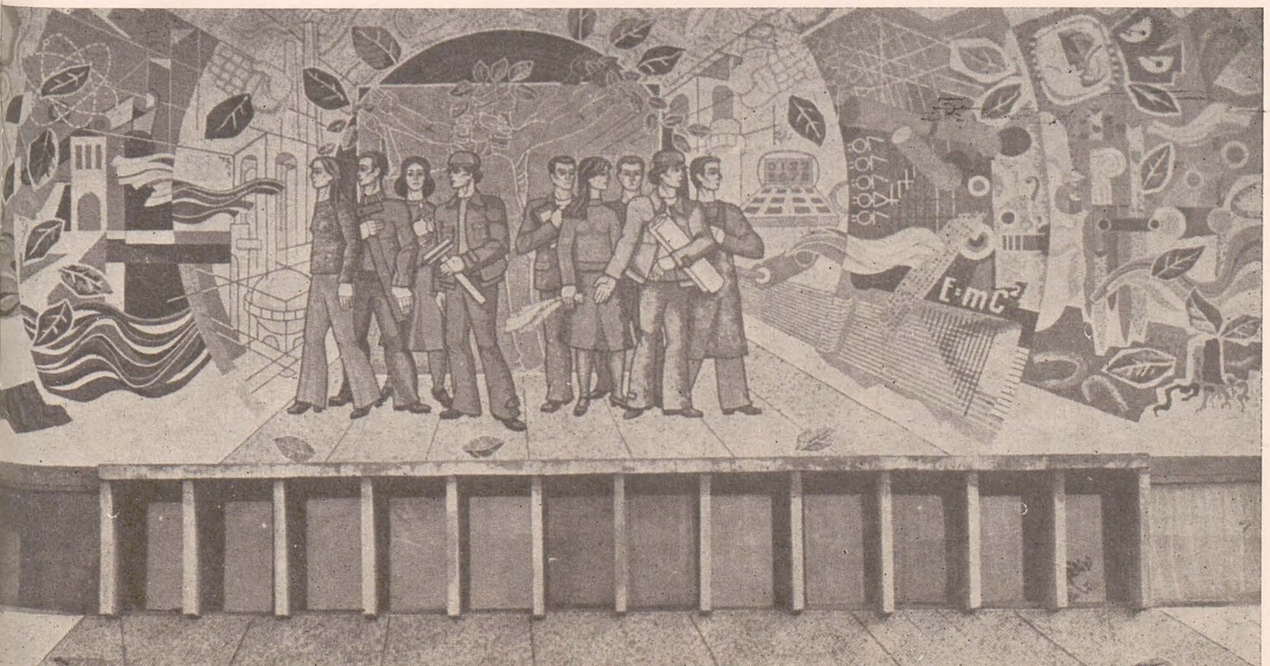
1,2. Ion Marinescu: Seturi podoabe, metal; 3,4. Liviu Gheorghe: Coliere, metal, piele;



françois pamfil

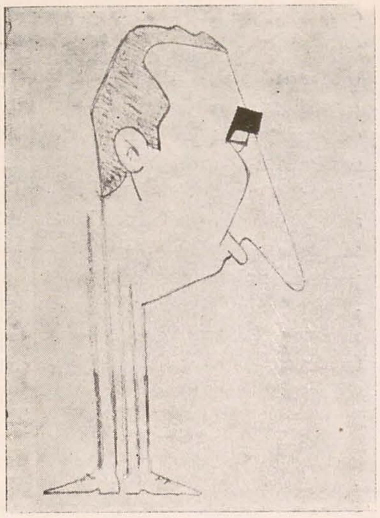
eustațiu gregorian

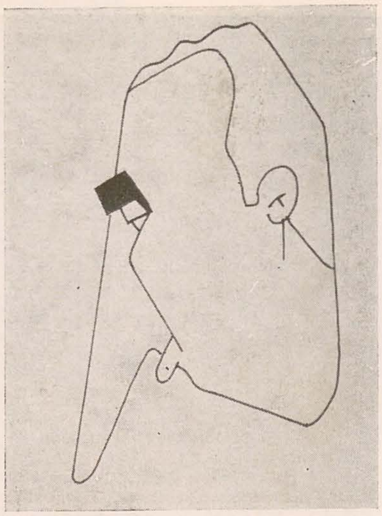
Există, în mica noastră colectivitate, artiști al căror nume ne evocă, dincolo de relația personală și paralel cu opera, spiritualitatea unui anume spațiu, numele lor devenind în geografia memoriei vizuale, sinonim cu cel al unui *loc*. Dar mai mult decît imaginea omului și a lucrării sale armonios integrate undeva, în mod aparent paradoxal, ni se desenează sentimentul *prezenței* sale acolo, difuză în atmosfera artistică ca un principiu de echilibru, ca o garanție de moralitate și noblețe. E adevărat că pentru aceasta este necesară — și puțini o au — o anume structurală imunitate la orgoliul declinării propriului nume, o anume capacitate de a transfera elogiile și a închina succesele meleagurilor de baștină și tuturor celor de acolo. Un asemenea om și artist a fost, de exemplu, meșterul Vida nume devenit sinomin cu cel al Băii Mari, un astfel de om



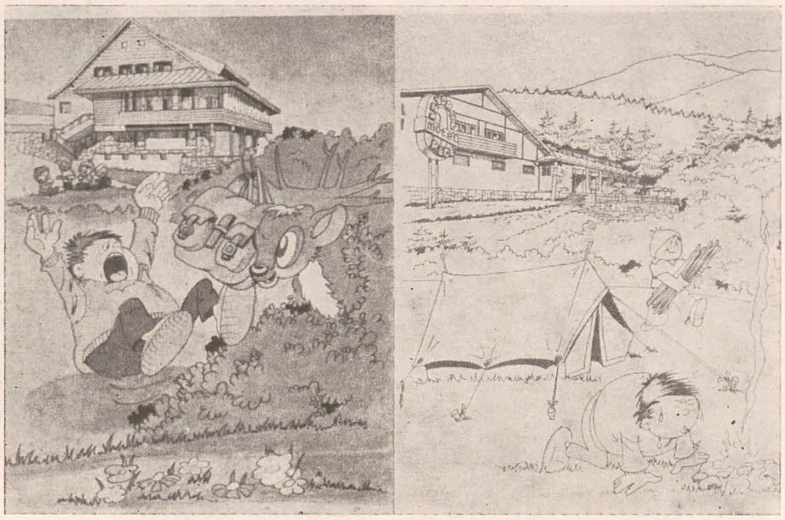
5. Eustațiu Gregorian (proiect) și colectivul Victor Pârlac, Alexandru Isbașa: Tineretul, mozaic. Facultatea de Electrotehnică, Craiova

https://biblioteca-digitala.ro





și artist este — păstrînd evident proporțiile cu amploarea și semnificațiile operei în perspectiva timpului *Eustațiu*



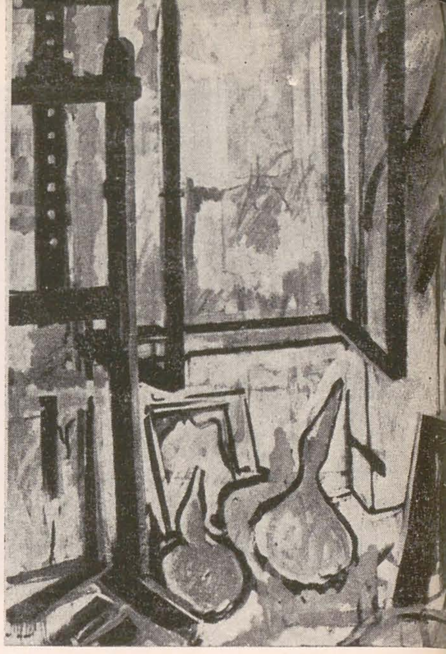
Gregorian. Căci, într-adevăr, Gregorian înseamnă și Craiova nu numai prin făptura sa meridională animată de o vie inteligență a ochilor, nu numai printr-o mobilitate — între disciplinele plastice de data aceasta — specific oltenească, nu numai prin atașamentul și emoția cu care, constituit în amfitrion, își prezintă locurile natale cu istoria lor mai veche sau mai nouă resimțită în detaliu. Mai mult decît președintele filialei de aici, decît scenograful « en titre » și pictorul cunoscut, mai mult decît autorul unor importante lucrări murale, el se constituie într-un spirit bun al locului artistic, semnificînd între concetățeni necesitatea și demnitatea unei profesiuni în acea cumpănă de firească modestie și obiectivă intransigență atît de necesară climatului vieții artistice.
O veche prietenie neîndatorată în ceea ce-l privește vreunei subiectivități critice, ne-a făcut să considerăm acum nu numai ca inoportună dar și inutilă expedierea în spațiul unei microcronici de atelier a producției sale artistice de aproape trei decenii (a debutat ca scenograf în 1955), producție cunoscută și omagiată nu numai în perimetrul oltean, dar și în plan național și internațional. Deci să notăm numai că am găsit « pe șevalet », peisaje desfășurate cu mînă sigură în pete mari controlate de nervoase accente de desen (în direcția stilistică a unui Catargi mai liber de motiv, ca să căutăm și o filiație) și alături de încîntătoare fotografii din albumul recentelor montări la păpuși, pe cea a mozaicului de la Facultatea de electrotehnică, lucrare ce trebuie citată în istoria contemporană a genului la noi măcar pentru ingenioasa anulare a unei servituți utilitare a peretelui prin transformarea, în trompe l'oeil, a registrului inferior într-un plan orizontal cu fugă în perspectivă.
Dar nu în asemenea termeni am fi dorit să redactăm acum scrisoarea noastră de dragoste către Eustațiu Gregorian, artist care știe oricum și ce face și știe totodată și ce mai are de făcut. Să ne mulțumim numai să spunem că din fericire lucrurile s-au petrecut așa cum ne așteptam: am fost la Craiova — Eustațiu Gregorian și l-am reîntîlnit aici pe Eustațiu Gregorian-Craiova sănătos și la lucru.

rodion gheorghiță

Între sculptorii tineri, *Rodion Gheorghiță*, ne-a arătat « pe viu » și în alb-negru lucrări care prelungesc preocupările « școlare » de studiu al portretului. Căutări inevitabil inconsecvente, cu anume soluții deci, între un modelaj destul de cuminte și încercarea de transcriere spațială a desenului bizantin al efigiei Brâncoveanului, într-un bust amplasat. Pe un drum mai liber deși frecventat cu asiduitate de confrații de generație, un lemn care — dincolo de o anume viteză a soluțiilor pe subconștientul citatului — propune o interesantă amplasare « scenică » a unor arhaice păpuși antropomorfe. Cum premise există se pare și cum profesionalitatea are deci pe ce se constitui, nu ne rămîne decît să-l provocăm la infirmarea unei anume inapetențe pentru sculptură pe care am întîlnit-o — sperînd că e temporară — aici la Craiova.

mihai drișcu

olimpiu barbu



Puținele picturi ale lui Olimpiu Barbu pe care le-am văzut nu-mi permit să avansez decît unele aprecieri cu totul parțiale, incomplete. « Eșantionul » propus se compune din naturi statice — de dimensiuni mari și medii — cu recuzita cea mai obișnuită. Olimpiu Barbu nu se mulțumește cu « priza directă », cu transcrierea senzațiilor lui în fața aranjamentelor de obiecte, accentul cade pe re-elaborare, reașezare după un alt set de norme compoziționale. Faptul că are preocupări în scenografie nu este, se pare, lipsit de consecințe; astfel, este limpede că pentru el perspectiva — « cubul renascentist », « cutia scenografică » — este o *convenție*, printre altele, drept care în cîmpul tabloului el introduce mai multe tipuri de perspectivă, practică un montaj, un *agregat de convenții*, perspectiva plonjantă fiind parcă preferată (descentrarea, « mobilitatea de aparat » e deprinsă din imaginea cinematografică). El nu acordă prea mare atenție calității materiei picturale, este mai interesat de culise și ecrane, de modul în care formele se profilează, se citesc de la distanță.

nicolae predescu

Natura statică, peisajul, compoziția cu figuri sînt genurile practicate de pictorul Nicolae Predescu. În cele din urmă putem distinge « vîrsta » lor prin existența cîtorva schematisme consacrate, prin « posturile » de eroizare a muncii, prin convențiile stereotipe — acum abandonate — ale stilului « heirupist ». O altă fază ar fi traducerea acestora în cheie net decorativă, cu echilibrări și rime compoziționale, în care uneori apare și un rest, involuntar umoristic, din « realitatea imediată » — ca, de exemplu, într-o compoziție, mustața lui Țiriac. În altă etapă, Nicolae Predescu a înțeles bine lecția *sintetică* și *deductivă* a cubismelor (cu celebrul rezumat: « a face dintr-o sticlă un cilindru, pentru cubismul analitic; a face dintr-un cilindru o sticlă, pentru cubismul sintetic »). În naturile sale statice și în peisaje (de obicei urbane), el practică à plat-ul colorat, acele « texturi inventate » ce se opun « calității imitate » despre care vorbea Juan Gris. El s-a apropiat, pe cont propriu, de meditația acestuia: « Cel care pictînd o sticlă se gîndește să exprime materia și nu să picteze un *ansamblu de forme colorate* (s.n.) merită să fie mai curînd geamgiu decît pictor ».

gabriel bratu

Cunoscut mai ales prin participările sale la numeroase expoziții de desen umoristic, Gabriel Bratu este și un autor total — și de mare tiraj — de cărți pentru copii. Am în vedere cele trei cărți de colorat, dintre care una cu un text propriu (despre cei « șapte uriași » care sînt culorile, și care, au aflat peste 136.000 copii, sînt uriași « doar împreună »).
Desenul laconic, modul de stilizare asemănător celui practicat în desenul animat și imaginile — moment dintr-un parcurs dinamic reușesc să stabilească un just echilibru între normalitate (imaginea acreditată despre « ceea ce trebuie să fie » o carte pentru copii) și noutate (în cazul de față, întîmplarea generatoare, de obicei, de comic).
Desenele sale independente se înscriu pe linia umorului « fără cuvinte », sînt deduceri personale din vechea și inepuizabila temă a « lumii pe dos ». Gabriel Bratu practică și caricatura, adică șarja portretistică presupunînd o tipică — prin definiție — exagerare (de exemplu, nasul lui Paul Rezeanu).

1, 2. Gabriel Bratu: Paul Rezeanu (văzut de), tuș; 2. Olimpiu Barbu: Compoziție, ulei; 4. Gabriel Bratu: Gore, turist ideal, pagină dublă, carte de autor, Editura Scrisul Românesc, Craiova; 5. Rodion Gheorghiță: Compoziție lemn

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

barbu brezianu

Arta și arhitectura (Muzeul de artă, Ploiești)

În ultimele zile ale anului trecut, la Muzeul de artă din Ploiești a fost deschisă, cu concursul Institutului de arhitectură «Ion Mincu», o expoziție întrunind o selecție din lucrările a doi artiști care și în timpul vieții au fost apropiați: sculptorul *Mac Constantinescu* (1900—1979) și arhitectul *Octav Doicescu* (1903—1981); de altfel ei au și colaborat efectiv la realizarea «Fîntînii Zodiacului» din fața Parcului Libertății (București), de asemenea cu prilejul Expoziției Internaționale din 1939 de la New York, cînd la Casa României concepută de Octav Doicescu, sculptorul a realizat în aramă bătută, două admirabile frize ce au împodobit pavilionul românesc, cîștigîndu-și într-un fel și prestigiul de autentic meșter decorator.

În actuala expoziție am putut revedea de aproape basoreliefurile lui Mac Constantinescu de pe Arcul de Triumf, de pe fațadele Ministerului de externe, Casei Române din Roma, Teatrului de stat din Galati, hotelului «Modern» din Mamaia ș.a. precum și cîteva desene, unele colorate, făcute prin satele colindate odinioară în campaniile monografice ale prof. D. D. Gusti.

Octav Doicescu ne apare ca un demn continuator al lui Cristofi Cerchez din vremea străduniei lui de a împămînteni un stil «neo-românesc» — demonstrație făcută cu succes prin seria de fotografii, executate de arhitect și de excelentul Al. Petit, ale unor clădiri particulare, cabane, case de odihnă și cluburi construite cu foarte mult bun gust.

Organizată de Ruxandra Ionescu, directoarea muzeului ploieștean, și prefațată de criticul de artă prof. Dan Grigorescu precum și de arhitectul prof. Peter Derer, expoziția «Arta și arhitectura» — în care joncțiunea dintre arhitectură și sculptură a fost armonios realizată — ar fi meritat să fie văzută nu numai în capitala județului Prahova.

marius tătaru

Cornelia Victoria Dedu (Căminul Artei — etaj)

Atrasă de evoluția ca *spectacol* a formelor, luminilor și culorilor din natură, Cornelia Victoria Dedu s-a dedicat, cu o rară consecvență pentru generația ei, artei de notație peisagistică, acelei picturi care condensează într-un singur efort modalități interpenetrante de captare și redare ale unor imagini care, în ciuda traducerii lor subiective, sînt consecvent impregnate de spiritul unor locuri precis delimitate, nu doar ca dimensiune afectivă, ci chiar geografică. Sesizate cu reală capacitate de adecvare la specificul subiectului, aceste impresii cumulative (rezumate ale unor stări psihice) sînt reproduse apoi cu franchețe, în spiritul unui obligatoriu respect față de datele realității. Peisaj le sale nu sînt «peisaje-pretext», nu sînt suprastructuri speculative ale unor teme extrase din natură și nici generalizări aplicate unui anume «tip» de peisaj, ele sînt — dacă ni se permite această reducție terminologică — «peisaje pur și simplu». Concluzia aceasta nu presupune o simplificare a elementelor de conotație ale unui asemenea gen de artă, ci delimitează doar o anumită situare a artistului în raport cu mediul său de inspirație. Capacitatea de a picta ceea ce vezi, implicîndu-te prin ceea ce simți ține de o bună tradiție a picturii de peisaj. Aderența la tradiție nu înseamnă însă, în mod necesar, tradiționalism, iar pictura și mai ales pastelurile Corneliei Dedu reușesc să confirme acest lucru. Chiar dacă ne va fi greu să descoperim tocmai aici «spiritul modernității», rămînem totuși cu senzația pe care o emană o artă *prezentă*, o pictură făcută bine pentru că stăpînește concret și corect un limbaj verificat, pe care și l-a însușit nu din oportunism, ci din convingere.

Ernest Kaznovsky (Orizont)

Voința constructivă dominatoare, pe care evoluția sculpturii lui Ernest Kaznovsky o demonstrează în ultimii ani capătă, prin această nouă expoziție, nu doar o reconfirmare a consecvenței cu care este aplicată, ci și un evident impuls regenerator, capabil, în principiu, să alimenteze o diversificare a tipologiilor formative generale pe care artistul își propune să le utilizeze. Demonstrația sa vizează, în acest fel, atît combinația constructivă abstract-geometrică (fără a părea să aibă vreun interes special pentru rectangularitate sau, dimpotrivă, pentru curbilinearitate), cît și reducția geometric-stilizantă a unor forme preexistente, în special de factură antropomorfă. La egală distanță de aceste două direcții (judecînd doar sub raportul modulul de intervenție asupra rezolvării structurative a volumelor) se află acele încercări de interpretare în transcriere monumentală a unor elemente din gramatica decorativă folclorică. Intervenția artistului, în calitatea sa de *sculptor* (chiar și atunci cînd desenează) este întotdeauna foarte decisă, formele se întrepătrund net, planurile sînt clar delimitate, iar liniile își îndeplinesc constant nu doar funcția de schelet compozițional, cît mai ales aceea de reper grafic al contururilor exterioare și interioare. Mai puțin limpede e uneori *arhitectura* acestor alcătuiri, raportul dintre ansamblu și detalii; o oarecare aglomerare a acestora din urmă (sub forma unor subansambluri sau a unor elemente de factură predominant decorativă) determină o multiplicare perturbativă a liniilor de forță, a numărului de planuri, a raporturilor de lumină și umbră, elemente ce pot, în acest fel, fragmenta evoluția spațială coerentă a unor ansambluri create cu vădită intenție monumentalizantă.

Expoziție de pictură și grafică (Căminul Artei — etaj)

O selecție liber consimțită ar trebui să confere acestei expoziții de grup, în lipsa unei unități de concepție (de altfel, neavută în vedere) cel puțin un anumit aer de jovială încredere în spectatorul sălilor de expoziție, a acelui spectator dornic de a gusta privilegiul urmăririi unor experiențe de ultimă oră, capabile de a anticipa acea evoluție mai «rotunjită» pe care ar presupune-o, pentru fiecare dintre cei 17 artiști, etapa unei eventuale expoziții personale. Premisa invocată nu pare a fi stat însă în atenția organizatorilor acestei selecții, motiv pentru care nu poate fi evitată impresia generală de «încropire», fiecare dintre protagoniști expunînd ceea ce l-ar putea reprezenta în termeni foarte generali, și mai puțin legat de un moment anume. Predominantă este nota poetizantă pe care o propun diferite tipuri de abordare a peisajului, începînd de la expresia de constantă afectivitate a domeniului coloristic, în care îl recunoaștem pe Augustin Costinescu și pînă la construcțiile peisagistice în care economia de mijloace și balanța severă a rețetei cromatice devin note dominante, fiind întregite de o notă concentrat intimistă în lucrările lui Constantin Gheorghe și Ion Ciobanu sau de o mai accentuată viziune monumentalistă, în lucrările lui Constantin Albani. O formulă de «peisaj dramatic» propune Dan Constantinescu, mizînd însă prea puternic pe dimensiunile lucrării și mai ales pe proporția cerpămînt. Aproximativ analogă este scala de preocupări în cazul unui alt gen tradițional, cel al naturii statice. «Polul ascetic» este reprezentat, într-o manieră ușor recognoscibilă, de lucrările lui Gabriel Catrinescu și, într-o mai mică măsură, de notațiile fin stilizate ale lui Alexandru Recepovici, în timp ce Andrei Romocean opune un gen cu totul diferit de natură statică, în care opulența cromatică încearcă, uneori cu mare greutate, să-și descopere consensul echilibrator în nervozitatea tușei. Egal cu sine însuși, Spiru Vergulescu rămîne totuși foarte «personal» cu portretul și peisajul său citadin. Spre deosebire de acest confrate mai vîrstnic, Serghei Niculescu-Mizil oscilează în registrul tradițional, părînd a mai avea de înlăturat unele inconsecvențe de limbaj, pînă la găsirea unei expresii suficient de personale. Interesant și, probabil, cel mai unitar apare ciclul de lucrări ale lui Lucian Cioată, notații aparent gestuale, combinate inteligent și cu rafinat simț al utilizării griurilor colorate. Regăsim, de asemenea, preocupările constructiviste ale lui Virgil Preda, constantele stilizări aproape abstracte spre care a evoluat, mai recent, A. M. Agripa. Inflexiuni fantastice, în concentrații variabile, apar în straniile dar convingătoarele portrete ale lui Petru Velicu, în atmosfera unei ciudate compoziții semnate de Horia Pop, în grafica de îngrijită execuție a lui Nicolae Sîrbu. O notă aparte, în această ultimă categorie de lucrări o introduc compozițiile lui Sabin Ștefănuță, în care se încearcă, din păcate nu întotdeauna într-o formulă optimală, citirea în notă ironică a unui fantastic cu accente suprarealiste.

Ion Brodeală (Galeria de artă a municipiului)

Pictura lui Ion Brodeală asimilează conștiincios tradiția artei clasice românești în două dintre «genurile-cheie» ce i-au marcat evoluția: peisajul și natura statică. De aceea, în cadrul acestor forme de pictură, ambiția sa înnoitoare își spune cuvîntul cu deosebită modestie, artistul prelucrînd sugestii de stil ce traversează cu dezgajare epocile, astfel încît amintirea lui Andreescu poate coexista cu aceea a lui Pallady sau Catargi. Nu este vorba, în această opțiune de fond a lui Ion Brodeală, doar despre o relație pur formală cu modelele pe care le urmează, artistul fiind implicat într-un anumit mod intim-tradiționalist de gîndire a picturii. În plus, pictorul a reușit să descopere, de-a lungul anilor, cîteva rețete sigure de construcție compozițională, pe care le utilizează cu îndemînare și cu oarecare libertate combinativă. Credem că partea cea mai mobilă a exercițiului său pictural se evidențiază în domeniul manevrării formulelor cromatice, acesta fiind și teritoriul ce-i permite unele evoluții mai personale, atît în domeniul peisajului («Arnota»), cît mai ales în acela al portretului.

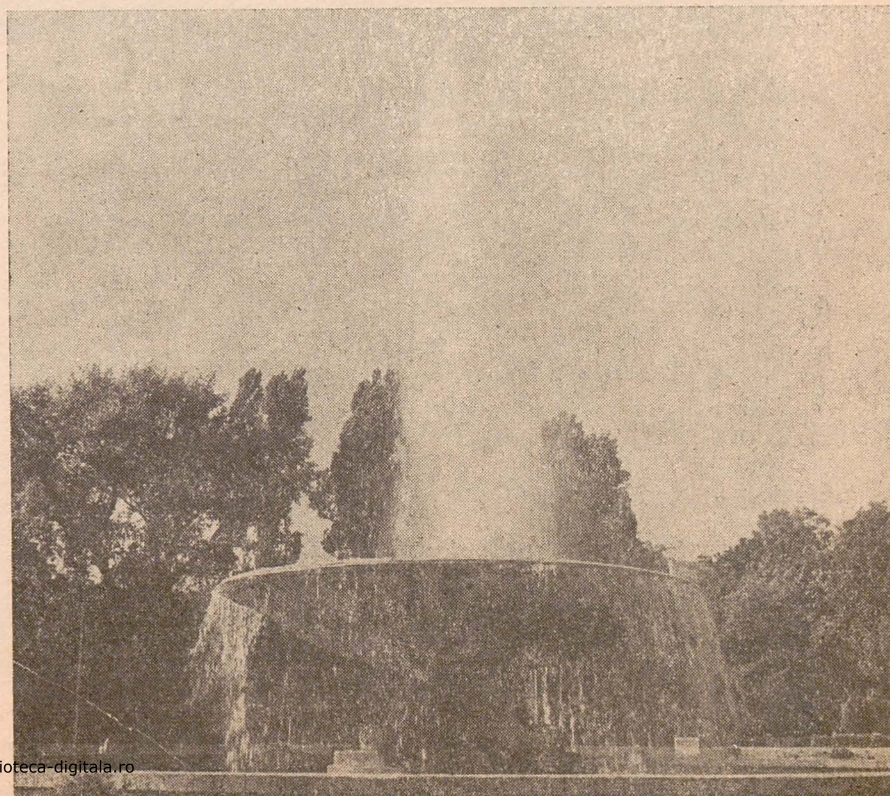
Valentina Ghinea Delaport (Căminul Artei — parter)

Formula actuală de figurare pe care o adoptă Valentina Ghinea Delaport reface, într-o formă particulară, un binecunoscut proces pozitiv traversat de mai mult timp de arta căreia i s-a dedicat, și anume căutarea unei soluții de concepere din ce în ce mai individualizate a tapiseriei, în sensul (și în interesul) desprinderii acesteia de influențele parazitare prin care alte ramuri ale artei (și în special pictura) i-ar stînjeni specificitatea definirii. În mod firesc, artista demonstrează, prin modul de utilizare a materialului, a formelor și culorilor, faptul că dorește a se manifesta în întregime sub incidența unei gîndiri «decorative», încercînd să nu abordeze arta textilelor dintr-o perspectivă laterală, ce ar putea-o determina să se lase dominată de eventuale încercări de lărgire artificială a spectrului ei de existență. Anumite experiențe în care se încearcă includerea, încă timidă, a unei facturi de reprezentare mai «spațiale» («Roșu-albastru») demonstrează intenția artistei de a depăși normele tradiționale într-o direcție pe care artele textile și-au apropiat-o și în care s-au regăsit de multă vreme. Tapiseriile Valentinei Ghinea Delaport se află încă, stilistic vorbind, la egală distanță între tradiție și modernitate, chiar dacă unele lucrări, din categoria celei amintite mai sus, încearcă — deocamdată încă insuficient de ferm — lărgirea scalei de definire a acestei arte. Pentru moment însă, artista a reușit să confere majorității lucrărilor ei capacitatea de a-și confirma specificul, în limitele artei pe care o reprezintă, ceea ce înseamnă un incontestabil cîștig de expresivitate și chiar, uneori, de monumentalitate decorativă.

Dinu Câmpeanu (Simeza)

O expoziție care are meritul de a prezenta neobișnuit de convingător nivelul pe care l-a atins, sub toate aspectele, arta unui sculptor, performanță cu atît mai greu de realizat cu cît Dinu Câmpeanu este un artist a cărui «clasificare» pune probleme deosebite, sculptura sa demonstrînd o evoluție mobilă, ce pune în mișcare semnificații care nu pot fi adiționate indiferent, ci se întrepătrund

Cornelia Victoria Dedu: Plaiul Nucului, ulei



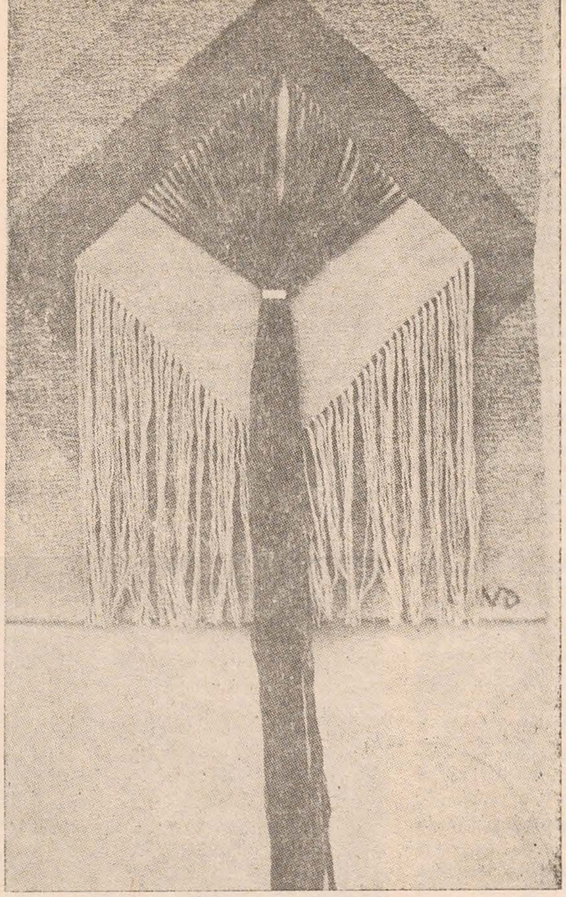
Mac Constantinescu, Octav Doicescu: Fîntîna Zodiacului, Parcul Libertății, București

https://biblioteca-digitala.ro

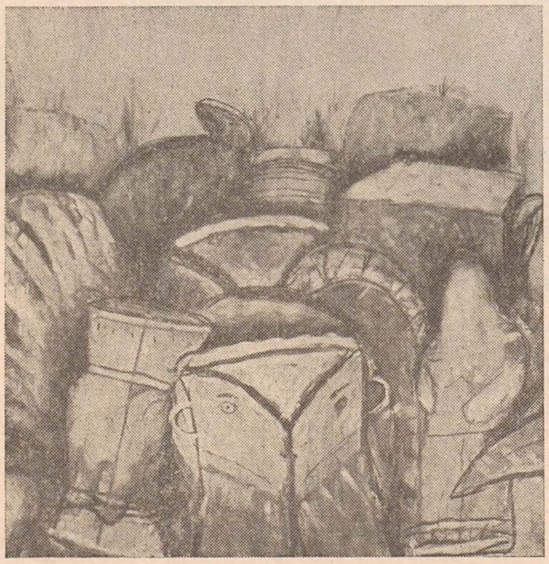
pe orizontală, complicînd aspectul general al acestei creații. Sculptorul pare, de la bun început, interesat în a-și organiza efortul artistic în sisteme, capabile de a-i oferi posibilitatea unei desfășurări *în timp* a discursului asupra formei. Soluția acestui demers o întrupează sub forma «ciclurilor» de lucrări (expoziția cuprinde trei asemenea grupaje), care nu sînt, așa cum se întîmplă de obicei, variațiuni pe o temă liber aleasă, ci reveniri, repuneri în discuție ale unei aceleiași probleme de transfigurare a ideii în materie. Mobilitatea (ne convine să repetăm acest termen) neobișnuită a acestei sculpturi îi interzice lui Dinu Câmpeanu să întîrzie pînă la saturație asupra formelor, aglomerîndu-le cu o încărcătură de sensuri care ar conduce la prolixitatea întregului. Transferul de semnificații de la o lucrare la alta se face, de aceea, în cadrul unui ciclu, foarte rapid și în perfectă relație de continuitate. Deși sculptorul posedă capacitatea de a interveni cu mare ușurință în dezvoltarea formelor, adoptînd adesea soluții surprinzătoare sub aspectul intervenției plastice, succesiunea volumelor în cadrul unui ciclu decurge în deplină coerență. Fiecare lucrare, considerată separat, posedă o unicitate emblematică, este un fel de ideogramă tridimensională ce contribuie la scrierea unui text propus de ideea generală a întregului ciclu în cauză. Este inutil, desigur, a căuta în aceste transcripții plastice echivalentul unor metafore cu valoare literară. Câmpeanu rămîne, în primul rînd, un sculptor ce realizează forme în devenire, urmărind evoluția lor dinamică, modul în care comunică între ele, fascinat de puterea volumelor de a naște alte volume și mai ales de ideea de a dirija direct și singur aceste evoluții de la idee către vizualizare.

Victor Țapu (Galeria de artă a municipiului)

Experiențele cu «objets trouvés» își au istoria lor, veche de mai bine de jumătate de secol, iar recursul la acest mod-limită de figurare nu duce lipsă de protagoniști



Valentina Ghinea Delaport: Tapiserie, lînă; Dinu Câmpeanu: Compoziție, lemn



Dorin Crețu: Compoziție, ulei; Irina Predescu: Compoziție, ulei

Anca Șerbănescu: Flori de cîmp, ulei

notorii, de la Schwitters și Duchamp pînă la Spoerri și Arman. Modul de lucru cu aceste «obiecte găsite», preexistente, «neartistice» a început să-și capete, cu timpul, un anumit specific, deoarece pentru a rezista într-un mediu pentru care nu au fost gîndite — cel al artei — ele nu trebuie forțate să se exprime într-un limbaj pe care-l ignoră cu desăvîrșire, ci se cuvine a fi lăsate să-și consume existența nealterate, realizatorul montajului fiind acela ce le conferă o semnificație nouă, prin rolul pe care li-l acordă, prin ambianța pe care le-o rezervă și nu prin dizolvarea identității lor. Privit din această perspectivă (deja istorică) pe care ne-am permis să o rezumăm aici, Victor Țapu apare, cu montajele-colaj pe care le expune la Galeria Municipiului, într-o poziție specială, ce merită discutată. Formația sa de scenograf i-a acordat, fără îndoială, prilejul de a lucra într-o anumită relație intimă cu cele mai diferite categorii de «lucruri», începînd cu cele de mari dimensiuni, pînă la umilul element de recuzită. Nu se poate de aceea destul de greu de înțeles motivul pentru care montajele sale de obiecte (combinații cu substrat pelagic) sînt victimele dorinței de a crea «scenarii» bizare, în care diferitele repere naturale sau artificiale sînt obligate să joace roluri pe care nu le cunosc. În compozițiile al căror subtext alegoric destul de comun nu le justifică înstrăinarea în posturi îndoielnice. Nu putem nega, desigur, fantezia artizanală a unora dintre aceste bricolaje, intenția satirică ce există, probabil, în desfășurarea lor. Mai există, cu siguranță, o căutare a umorului, a poeziei sau a ambelor acestora, la un loc. Sînt tot atîtea elemente pozitive prin care, poate, chiar și în acest deceniu al nouălea, un fel de «dada-objet trouvé» ar putea fi reabilitat. Pentru moment însă, contribuția acestor «elemente pozitive» este încă insuficient de concludentă.

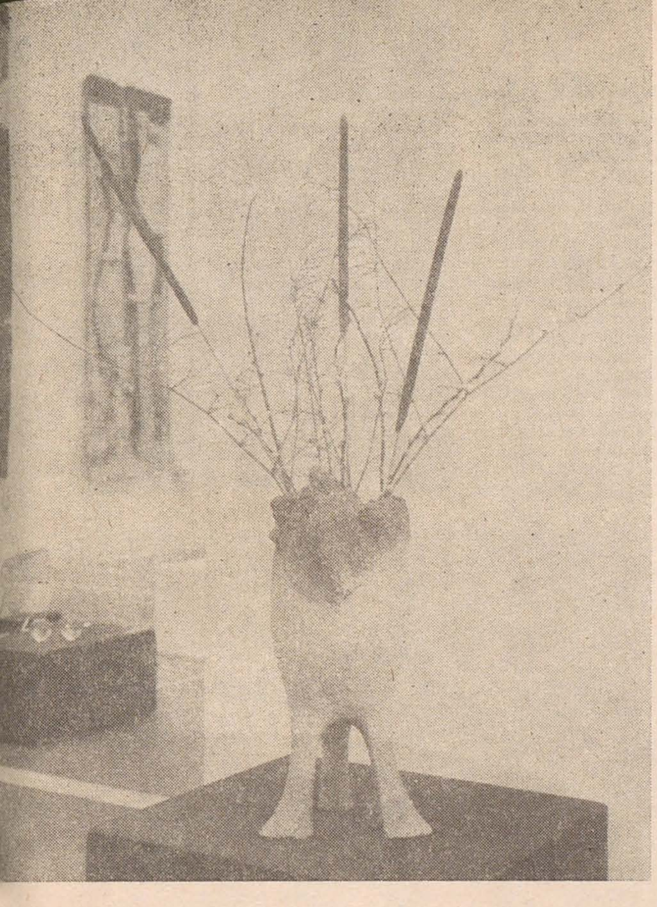
Dorin Crețu (Orizont, Atelier 35)

Asemenea tuturor legilor inventate și adoptate în decursul evoluției artei picturii, legile compoziției acționează în egală măsură benefic și tiranic, incitîndu-i pe cei ce au suficientă forță și personalitate către ispititoarea lor încălcare. A contraveni în sens pozitiv unor asemenea principii presupune însă înlocuirea lor printr-un derivat capabil de a organiza discursul imagistic cu aceeași eficiență cu care o realizează compoziția tradițională. Este meritul lui Dorin Crețu de a se fi aliniat celor ce încearcă acest lucru, forțînd regulile într-unul dintre domeniile în care principiile raportului compozițional acționează cel mai profund structurativ: cel al «naturii statice». Ar trebui să ne ferim — avem suficiente motive — să reunim ceea ce expune Dorin Crețu sub această etichetă, iar dacă totuși o adoptăm, o facem doar pentru a încadra pur generic un ansamblu de lucrări care, de fapt, ar merita să fie cuprinse sub definiția de «anti-naturi statice». Pictorul intervine energic în legile și — de la un moment dat — inerțiile unui gen tradițional, dar acționează cu finalitate regeneratoare pornește, firesc, din *interiorul* acestui gen, căruia nu-i dezintegrează normele fundamentale de identificare, ci propune o foarte interesantă lărgire a spectrului său evocativ-expresiv. Artistul renunță de la bun început, la normele clasice ale compoziției, înlocuind aranjamentul studiat-calofil cu o formulă de juxtapunere pur-expresivă (chiar expresionistă, în unele cazuri) a reperelor obiectuale. Această nouă relație impusă subiectului compozițional forțează efectul dramatic al dialogului ce se naște acum între forme pentru care identitatea ca obiect devine un simplu pretext, iar apartenența lor (în parte) la inventarul tradițional al recuzitei naturii statice pare a fi doar un fel de determinare ironic-nostalgică a unui arhetip. Se cuvine remarcată, în primul rînd, capacitatea foarte evidentă a lui Dorin Crețu de a realiza o tensiune conflictuală uzînd în exclusivitate de mijloace expresive caracteristice limbajului pictural. Formele sînt incorporate unor structuri dominatoare puternice, «intrarea lor în acțiune» le acordă statut de «personaj», aflat la granița dintre organic și anorganic. Sursele «misterului» — caracteristic oricărei arte cu adevărat *vii* — depășesc de multe ori normele curente de definire. Ele pot fi rezumate la cîteva direcții, puține la număr, ce demonstrează însă precizia opțiunii: persistența unei fine vibrații, ce transpune de sub membrana aparențelor, indicînd o secvență, o stare provizorie a unor forme în continuă transformare; o aglomerare neliniștitoare de volume, a căror contururi puternice nu fac decît să le accentueze, uneori, ireala transparență; în fine, o gamă cromatică surprinzătoare, bogată și totuși unitară, evitînd cu inteligență locul comun, chiar și atunci cînd mai caută (încă) plăcerea prețiozității.

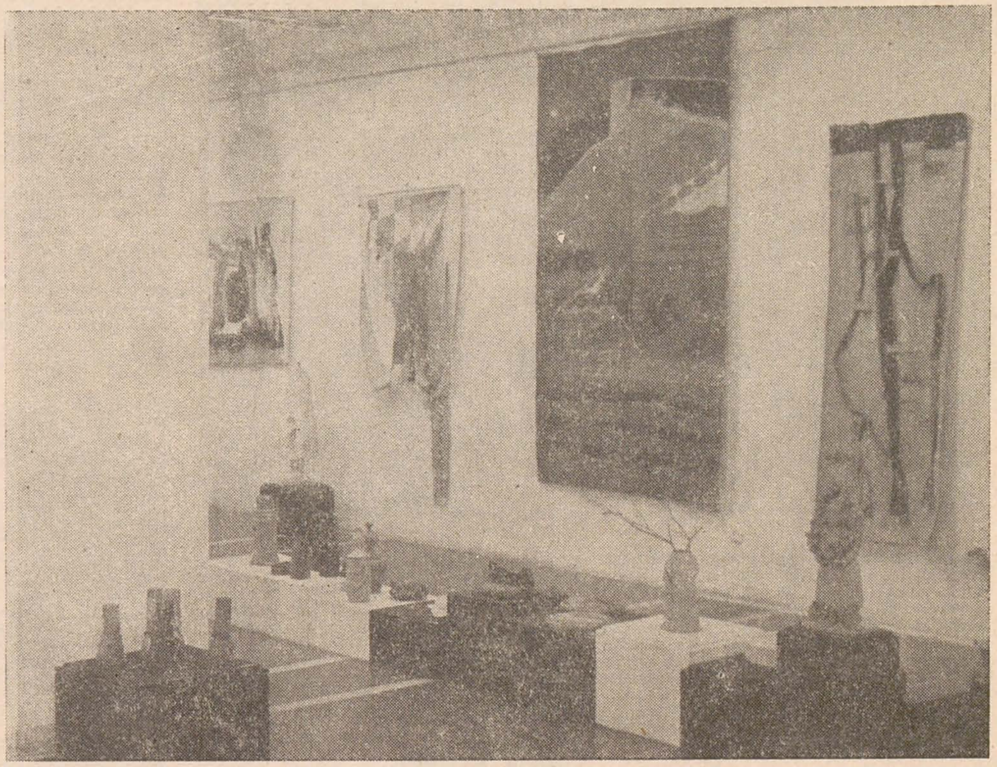
Irina Predescu (Căminul Artei — parter)

S-ar putea spune că Irina Predescu se află, în momentul actual, într-o etapă de liniștitoare descoperire a unei soluții de echilibru, capabile de a produce, fără părtinire, combinarea principalelor direcții ce par să se evidențieze în pictura ei. Este vorba despre un cuplu de tendințe a căror coexistență poate fi urmărită destul de frecvent, respectiv cel ce alătură voinței de ordonare figurativă un sîmbure mai mult sau mai puțin consistent de invenție decorativă. Pentru Irina Predescu însă, nici unul dintre aceste moduri de organizare imagistică nu se impune în manieră exclusivistă, permițîndu-i, așa cum spuneam, să descopere o variantă mediană ce nu ține de compromis, ci de o anumită siguranță dobîndită în manevrarea și dozarea mijloacelor. În prefața catalogului acestei a treia expoziții personale a artistei, Mihai Drișcu semnalează — pe bună dreptate — un repertoriu destul de vast de domenii imagistice ce ar fi slujit ca fond de sugestii pentru pictura Irinei Predescu. Extinderea mare a ariei acestui fond, constituit întotdeauna și din elemente profund impregnate de viziune decorativă, depune mărturie nu doar pentru o opțiune de factură stilistică, ci și pentru o anumită labilitate și chiar lipsă de prejudecăți a spiritului ei combinativ. Artista dispune, de altfel, în repetate rînduri, de un remar-

https://biblioteca-digitala.ro



Costel Badea: Vas, gresie



Expoziție de artă decorativă, vedere parțială

cabil simț al invenției în ceea ce privește alcătuirea unor structuri compoziționale « neortodoxe », în chiar limitele unei tematici uneori foarte comune (natură statică, peisaj, etc.). Există și momente în care ea încearcă să amortizeze impactul factorului decorativ, lucrări în care « construiește » și caută insistent reducții corespunzătoare ale structurii formale; este un procedeu mai puțin maturizat, care nu face decît să-i reconfirme adevăratele înclinații. De obicei, pictura Irinei Predescu dispune de o anumită soliditate, chiar și atunci cînd cîmpul imaginilor este fragmentat într-un număr relativ mare de suprafețe, avînd cele mai diferite structuri decorative. Fără îndoială, artista posedă capacitatea de a « stiliza » eficient, de a reduce la esențial, deci. Iar ceea ce ni se pare mai important este faptul că știe să înlocuiască spațiul lăsat de această simplificare a « expunerii generale » cu interventia liberă a unui spirit decorativ, al cărui nivel de expresivitate va putea fi încă apreciabil lărgit prin experiența viitoare.

Design pentru interior (Eforie)

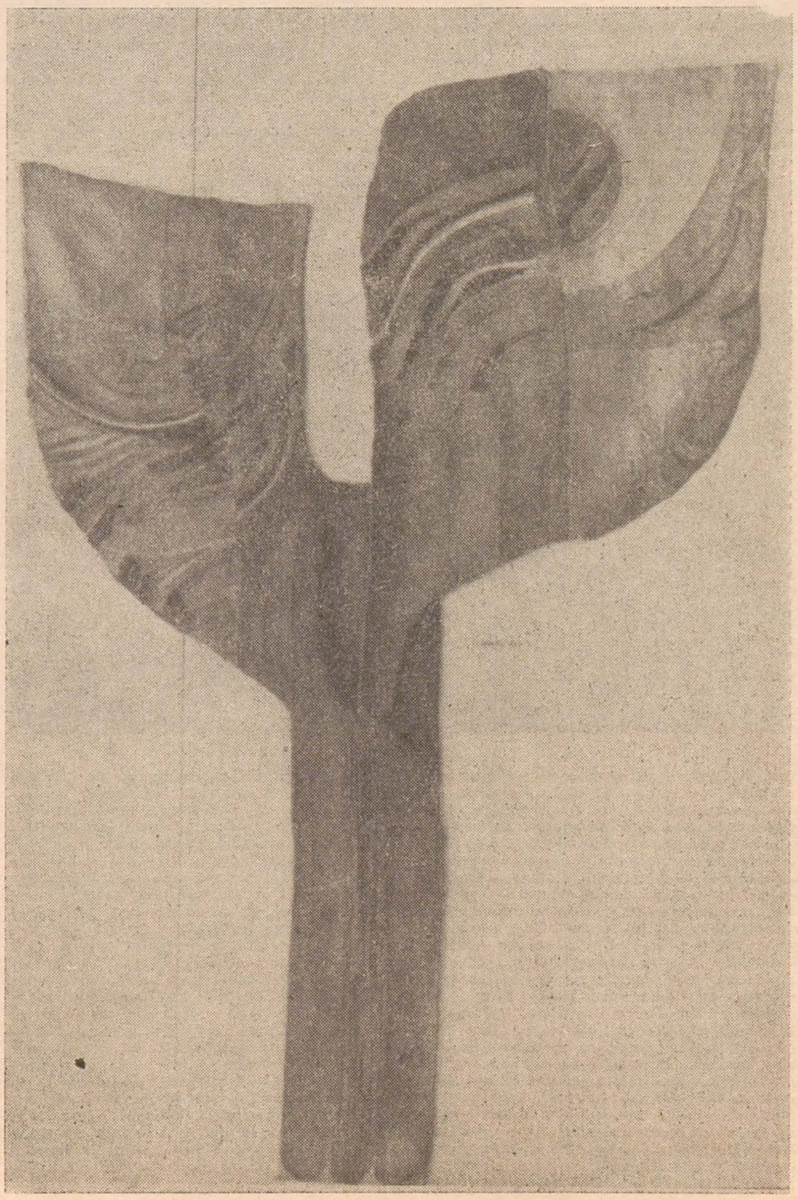
O expoziție de design, *încă* o expoziție de design, care încearcă să demonstreze, printr-un număr (de data aceasta) nu foarte mare de argumente definitive, modul firesc prin care se poate umaniza habitatul uman, fără a impieta asupra legilor esteticului, ci dimpotrivă, utilizîndu-le ca aliat. Domeniul de referință al acestei demonstrații expoziționale, care numără peste 30 de participanți, de cele mai diferite specialități, este *designul pentru interior*, cel care se referă, deci, la latura cea mai palpabilă, cea mai supusă schimbării (deși, paradoxal, adesea cea mai conservatoare) din întreaga lume de obiecte artificiale care ne înconjoară. Interesul prezentat de această expoziție constă, în primul rînd, din faptul că ea reînnoiește datele unei teze expuse cu deosebită insistență de manifestările de acest gen din ultimii ani: aceea că nu există domeniu al existenței omenești în care arta designului să nu-și poată impune punctul de vedere. Ca urmare, designul trebuie să însemne — uneori aceasta se poate deduce și din expoziția la care ne referim — în egală măsură creație individuală și efort industrial, el poate produce un unicat, care interesează mai ales cînd devine *produs social*, printr-o multiplicare ce nu-i distruge datele esențiale ale valorii estetice. Desigur, așa cum s-a mai întîmplat, nu tot ce este expus în această prezentare, nu toate obiectele ce dau o notă oarecum heteroclită ansamblului se integrează noțiunii de design. Nu este însă momentul să redeschidem discuția asupra diferenței de intenție și de finalitate dintre creația designerului și obiectul de artă decorativă (sau de simplu bricolaj), ci credem că merită să reținem, în primul rînd, unele remarcabile propuneri ale cîtorva dintre creatorii prezenți în această selecție: amintim deci piesele de mobilier concepute de Vlad Calboreanu, Ion Popa, Svetlana Utto, Valeriu Mladin. Edita Lupea, corpurile de iluminat ale lui Geza Aszalos, Alexandru Ghilduș, Mircea Panduru, Silviu Turculeț, Nicolae Sîmbotin, obiectele de sticlă ale Irinei Aszalos, Elenei Graure și ale lui Decebal Scriba, seturile pentru birou ale lui Constantin Grigoriu și Eugen Sîmbotin, obiectele din inox și diferite alte materiale, semnate de Radu Duma, Silviu Cimpoacă, Emil Rosetti, Marian Villa, jocurile pentru copii concepute de Svetlana Utto și Constantin Marinescu.

Anca Șerbănescu (Galateea)

Lipsită de orice caracter polemic, fixată genuin în zona cea mai « temperată » a unei tradiții înregistrate global, fără model permanent, pictura Ancăi Șerbănescu se înscrie — conform, probabi , unei predispoziții psihice preponderent eutimice — în limitele unui gen de reportaj impresionist, ce nu ocolește pitorescul, ci îl acceptă într-o manieră destul de lipsită de prejudecăți. O statornică preocupare pentru delicate fragmentări ale tușei determină o normală renunțare la orice violență naturalistă și o acceptare a unor — deocamdată — timide încercări de stilizare (sau chiar « esențializare ») a formei și materiei picturale. Adeptă a unui « ilustrativism » necomplicat, justificat, în parte, și de preferințele sale tematice exclusiviste (peisaj, natură moartă, flori), artista renunță programatic la eventuale temerități de expresie, la utilizarea contrastelor de orice factură (cromatică sau compozițională), pentru a adopta, fără excepție, un ton egal, a cărui principală calitate devine firescul lipsei de surpriză.

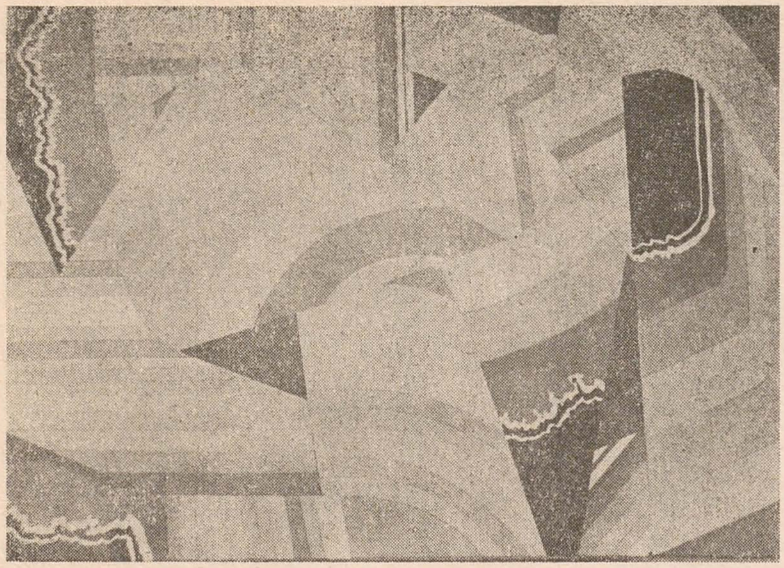
Artă decorativă — ceramică, sticlă, metal, textile (Orizont)

Reunind lucrările de artă decorativă sau de sculptură mică a circa 40 de artiști, galeria « Orizont » devine, din perspectiva expoziției la care urmează să ne referim, spațiul de expunere al unui gen de « Salon » în miniatură. Manifestare demonstrativă « sui generis », respectiva selecție de la « Orizont » s-ar cere a fi tratată, de aceea, ca un gen de rezumat al nivelului ce definește, în ultimii ani, aceste ramuri ale artei. Ar fi de ajuns să reproducem unele — aproape jumătate — dintre numele celor ale căror lucrări sînt expuse cu această ocazie, pentru a putea deduce, fără greutate, că ei se numără printre cei mai proeminenți decoratori din țară, în acest moment. Citām, fără intenția de a stabili o ordine ierarhică, lucrări textile de Graziella Stoichiță, Șerbana Drăgoescu, Maria Vaida, Valentina Delaport, Titina Comșa, Mariana Ciubotaru, Bonifacia Petrescu, Constantin Mistorică, sticlă de Zoe Băicoianu, Dan Băncilă, Irina Aszalos, Laurențiu Anghelache, Dionisie Popa, ceramică de Costel Badea, Ion Berendea, Alexandra Filipescu, Lucia Maftei, Constantin Cantea, email de Dumitru Rădulescu, reliefuri de Ion Iancuț, sculptură în metal de Gh. Adam, Corina Ștefănescu și Doru Coadă. Cu toate acestea, este evident că ar fi hazardat să concluzionăm, pe baza acestei expoziții, asupra artei decorative românești din *acest* moment. Calitatea ridicată a multora dintre lucrări nu ne



Annamaria Sághi: Aripi, tapiserie

https://biblioteca-digitala.ro



Stela Cârţână: Panou decorativ, imprimeu artistic manual

poate împiedica de a remarca faptul că o bună parte dintre ele aparţin unor faze de creaţie depăşite de către cei ce le semnează. Este o rezervă pe care ne-o exprimăm nu în virtutea unor principii pedante, ci în numele unei idei pe care singură expoziţia curentă o poate sluji, aceea de a oferi starea de ultimă oră (deci pulsul actual) al unui fenomen artistic.

rodica irimie

Nicu Stancu (Sibiu, Sirius)

Pictura pe care Nicu Stancu a expus-o în ultimul timp, în cadrul manifestărilor de grup şi colective ale filialei sibiene, evidenţia tendinţa de simplificare a mijloacelor expresive, prin restrîngerea paletei, concizia desenului, rigoarea arhitecturii compoziţionale.

Caracterul unitar al concepţiei şi limbajului pictural, reliefat de lucrările recentei expoziţii personale (noiembrie 1983), mărturiseşte coerenţa gîndirii plastice, faptul că artistul a ajuns în stadiul în care, după succesive căutări în arii stilistice şi expresive diferite, se decantează şi se limpezesc trăsăturile particulare ale viziunii şi manierei personale. Predilecţia lui Nicu Stancu pentru peisaj înseamnă mai mult decît o simplă preferinţă tematică, ea semnifică reîntoarcerea la una din sursele perene ale artei: natura. Ceea ce-l interesează însă pe pictor nu este, în primul rînd, latura spectaculoasă a motivului, pitorescul lui, ci posibilitatea de a comunica prin intermediul imaginii, o stare sufletească, de a sugera un anume moment al trăirii. Oarecum atemporale, aparţinînd unui anotimp incert, peisajele lui Nicu Stancu sînt însă precis configurate în coordonate spaţiale. Dealurile şi colinele transilvane, sugerînd o mişcare uşor unduitoare, ilustrează parcă « spaţiul mioritic » al lui Lucian Blaga (« Petrisat », « Sat de pe Tîrnave », « Pănade », « Toamnă tîrzie » ş.a.). Reluate într-o serie de variante compoziţionale, asemenea imagini, învăluite în lumina egală a unor alburi şi griuri pe care le punctează mici pete colorate, au mai ales calitatea de a crea o atmosferă de linişte netulburată, senzaţia unui echilibru ale cărui resorturi sînt de natură interioară. Aceeaşi simplitate austeră a compoziţiei, ştiinţa obţinerii unor acorduri subtile între tonurile apropiate ori a conturării sintetice a formelor, se reţin şi în naturile statice cu flori, în « Portretul » care relevă resurse notabile şi în această direcţie. În acest moment al maturităţii lui creatoare, Nicu Stancu se dezvăluie ca un pictor sensibil la sugestiile aparent simple ale realităţii celei mai apropiate, ştiind să stabilească necesarul echilibru între efuziunile lirice ale temperamentului lui artistic şi raţionalitatea discursului plastic.

horia horşia

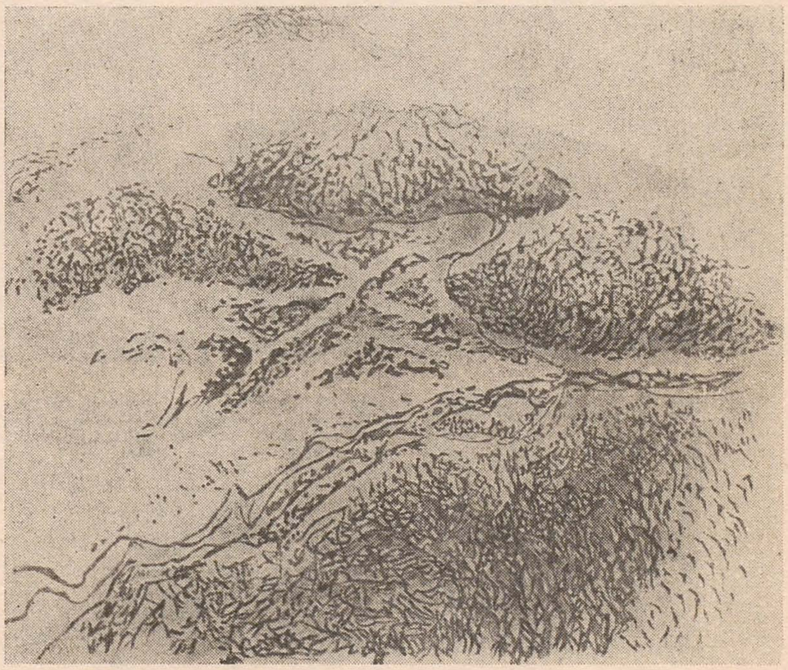
Annamaria Sághi (Galeriile Fondului Plastic, Oradea)

În paralel cu activitatea de creaţie, de mai bine de un deceniu, în industria textilă arădeană, *Annamaria Sághi* (pe care o remarcasem, de altfel, şi la Trienala de design), s-a afirmat ca o avizată şi dăruită autoare de tapiserii, în această ipostază prezentîndu-se la Galeriile Fondului Plastic din Oradea (care practică bunul obicei de a găzdui expoziţii ale unor artişti din alte centre). Selecţia lucrărilor (prezentate în altă versiune de ansamblu la sala Alfa din Arad) se articulează într-un sistem coerent, capabil să ne dezvăluie o viziune originală susţinută intim de fructificarea virtuţilor de expresie ale tehnicii ţesutului — într-atît, încît obiectele, decorative prin formă şi structură, primesc semnificaţii poetice (« Poarta victoriei », « Mărul de aur », « Încercare de zbor » etc.). Pornind de la forma simplă a dreptunghiului, care rezultă practic din execuţia contexturii, dar tocmai pe creşterea firească a contexturii întemeindu-se, autoarea dezvoltă alte forme geometric-organice (« Sunetul », « Aripi » etc.). În acest proces se observă relaţia intimă dintre formă şi contextură, dintre liniile drepte şi curbe care generează planurile. Îmbinările şi combinaţiile de linii sînt deopotrivă subliniate de cromatică, tapiseria fiind astfel un cîmp al vibraţiilor grafice şi picturale. Scriitura acestora face posibilă evocarea (mai mult decît interpretarea) unor modele reale, expresia artistică plasîndu-ne de obicei în mediul natural restituit astfel metaforic (« Triptic de toamnă », « Ritmul ogoarelor », « Vîntul uscat al serii », « Februarie » etc.). Ţesînd, Annamaria Sághi obţine, pe temeiul meşteşugului tradiţional, expresii artistice de autentică modernitate.

Artă decorativă (Sala Victoria, Braşov

Între expoziţiile de grup prezentate de artiştii braşoveni, am înregistrat la sala Victoria (octombrie—noiembrie) o demarare promiţătoare a tinerilor decoratori — *Stela Cârţână*, *Tatiana Ilovici* (panouri decorative — imprimeu artistic manual), *Rodica Veronica Lucaci* (vestimentaţie), *Valentin Mizgan* (sticlă). Absolvind în ultimii doi-trei ani institutul de arte — trei, la Bucureşti, al patrulea, la Cluj — expozanţii au în comun o anumită degajare modernă în limbaj, un respect evident faţă de meserie, încă suficientă încredere în capacitatea modelatoare a artei tocmai într-o zonă de directă intervenţie, integrare şi aplicare în social: ambientul.

Compoziţiile Stelei Cârţână sînt construcţii geometrice logice, armonioase, în care liniile drepte, curbe, meandrice delimitează şi asociază forme de dimensiuni diferite, articulate ritmat. Un exerciţiu componistic al artistului, dar care are în vedere organizarea unor planuri verticale — ale spaţiilor familiale ori ale edificiului cu funcţii sociale.

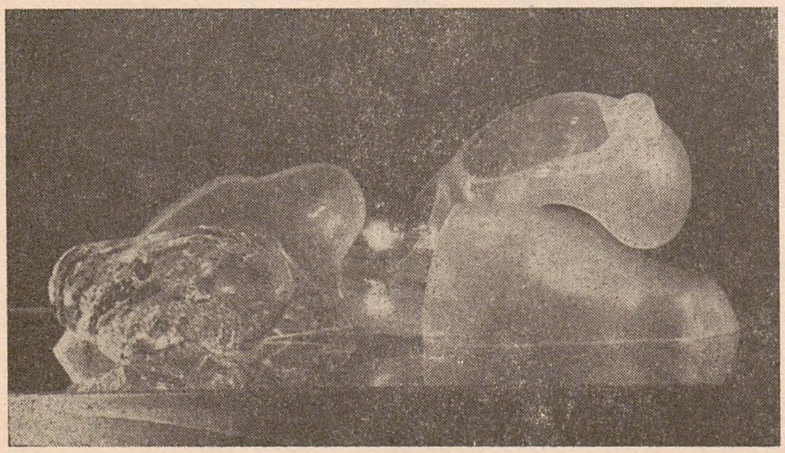


Tatiana Ilovici: Panou decorativ, imprimeu artistic manual

Compoziţiile Tatianei Ilovici sînt scrieri — de linii, puncte, haşuri — care evocă efectele tehnicilor imprimării tipografice ori ale solarizării fotografice, de unde expresia lor acut modernă. Scrierea este o relaţie binară, închis/deschis, alb/negru (arareori completată cu tente cromatice) prin care ni se restituie în reprezentări tradiţionale perspectivale posibile motive peisagistice, repetate, adeseori, în compoziţii ritmate modular.

În dialog cu colegele sale, Rodica Veronica Lucaci prezintă cealaltă « faţă » a imprimeului, utilitară, adică aplicată, în vestimentaţie. Expozanta, este interesată de efectele motivelor ornamentale mari şi contrastante cromatic. În mod firesc, aceste proprietăţi ale contexturii pretind o linie maximum simplă a croiului, pe care artista o şi promovează.

Valentin Mizgan face dovada stăpînirii fără reproş a unui material şi a tehnicii de prelucrare a acestuia — sticla, apelînd savant la procedeele elementare (suflare prin presare) şi obţinînd expresii artistice remarcabile. Procedeul elementar este, însă, numai condiţie primă, premisă, pentru că abia o înlănţuire de reacţii determinate, impuse autoritar de artist generează, configurează, definesc şi individualizează obiectul. Reacţiile sînt totdeauna stări conflictuale surprinse în echilibru: translucid/opac, gol/plin, simplu/compus, continuu/întrerupt, întreg/secţiune — de fapt, avatarurile formei în această artă a focului. Fiecare reacţie este opusul, contrariul unei acţiuni sau stări, stările, acţiunile şi reacţiile reprezentînd tot atîtea virtuţi de expresie ale sticlei — de unde obiectul decorativ împlinit totdeauna într-un moment de acord între simplitate şi complexitate. Dialectica pe care se întemeiază demersul lui Valentin Mizgan este fără îndoială fructuoasă iar debutul tînărului artist promiţător.



alentin Mizgan: Germinaţie, sticlă

Roman Mottl (Galeria Fáklya/Făclia — Oradea)

În ultimii ani Roman Mottl s-a consacrat în principal (dacă nu în exclusivitate) acuarelei, tehnică în care ajunge la un înalt grad de decantare. Manevrarea cu supleţe a materiei cromatice fluide îi asigură artistului posibilitatea de a se situa într-o zonă de interferenţă figurativ/nonfigurativ în care conţinuturile obiectuale coincid în imagine cu conţinuturile formale. Materia picturală se organizează în localităţi ce se întrepătrund într-un flux de devenire continuă, organizarea se efectuează după o logică internă a structurii materiei, logica internă propune prezentarea în locul reprezentării, dar totdeauna o lectură atentă dezvăluie încorporarea în imagine a unui motiv transfigurat astfel pînă la stadiul muzical al expresiei. Lumea obiectuală a artistului este aceeaşi — natura şi cultura populară, dar textura conţinuturilor formale prin intermediul căreia ne este restituită această lume, o proiectează într-o zonă a irealului, a părelnicului, misterios şi captivant. Zona de interferenţă este delimitată, între imagini cu forme topite în ambianţa generală a tabloului, dar totdeauna certe, recognoscibile (cum sînt peisajele « Malul Crişului », « Cotul Crişului », de pildă) şi altele, în pragul informalului, ca acele « Variaţiuni » în care s-ar putea abia recunoaşte semne despre obiecte din inventarul stînei.

Roman Mottl: Forme rustice, acuarelă

https://biblioteca-digitala.ro

cărţi/idei

"fata morgana la tassili"

mihai ispir

Încîntătoare şi pasionantă este noua carte semnată de Vasile Drăguţ, adresată deopotrivă specialiştilor şi marelui public. Ea abordează un domeniu aparent arid pentru cel neavizat — conservarea picturii parietale preistorice — transformîndu-l însă în substanţa unui text în care se întrepătrund valorile discursului critic, pilduitor prin subtilitate şi rigoare, cu cele ale jurnalului de călătorie de înaltă calitate literară. Ceea ce urmărim, este parcursul simultan al unei aventuri reale şi al uneia spirituale, ambele la fel de spectaculoase şi de încărcate de semnificaţii.

Prima i-a fost prilejuită autorului de experienţa atît de neobişnuită şi rară ce o poate dărui specialistului studierea în detaliu, la faţa locului, a picturilor rupestre de la Tassili. Ocazia acestei experienţe a fost oferită de misiunea ştiinţifică la care a participat, în 1978, profesorul Vasile Drăguţ, alături de alţi experţi de prestigiu recomandaţi de UNESCO, în Sahara, în cadrul unui seminar internaţional organizat în vederea salvării amintitelor picturi, ameninţate de o iminentă şi serioasă degradare. Preliminariile expediţiei, începînd cu întrunirea ICOMOS de la Moscova, cînd a fost lansată invitaţia, şi pînă la contactul cu Sahara, fac obiectul primelor capitole ale cărţii, alcătuind un strălucitor mozaic de impresii, evocări, incursiuni bibliografice şi documentare. Găsim aici fermecătoare portrete ale unor personalităţi internaţionale din domeniul conservării şi restaurării monumentelor, cu atît mai savuroase şi pline de interes pentru cine a putut cunoaşte şi aprecia pe acei reprezentanţi ai activităţii mondiale de ocrotire a patrimoniului şi datorită manifestărilor organizate de profesorul Vasile Drăguţ, în calitatea sa de preşedinte al Comitetului român al ICOMOS; apoi, fişele de date istorico-geografice, etnografice şi artistice, alături de prezentarea generală a picturilor rupestre de la Tassili, asociată «biografiei redescoperirii lor» — care, cum vom vedea dobîndeşte un loc întrutotul aparte în economia cărţii — şi unui comentariu asupra artei sahariene preistorice; în fine, descrierea zborului spre Africa, punctată de spumoase digresiuni asupra ţinuturilor privite din avion, cele dintîi impresii algeriene, momentul întîlnirii participanţilor la misiune, urmat de ultimele pregătiri dinaintea plecării către spaţiul saharian.

Periplul ştiinţific prin fascinantul teritoriu al Saharei ocupă, cum era firesc, ponderea cea mai importantă în structura volumului. Ochiul autorului e pretutindeni iscoditor, prospeţimea impresiilor necontenit noi ni se restituie integral. Deopotrivă însă, privirea celui care relatează e încărcată de amintiri culturale. Arşiţa şi pustietatea Saharei trezesc imaginea «Micului prinţ». Înaintarea de-a lungul unei «akba» îl evocă pe Bacovia. Iar cerul înstelat şi clar al unei nopţi în deşert provoacă rememorarea descîntului *Domnişoarei Hus*. Sîntem astfel purtaţi prin aride masive muntoase şi oaze, printre satele de tuaregi ale căror rituri pline de reţinere impresionează şi îndeamnă la tăcută contemplaţie. O lume fascinantă e

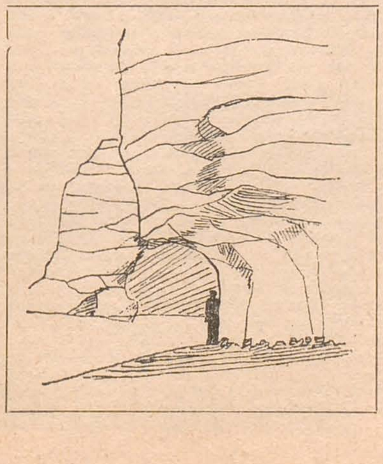
depănată cu naturaleţe şi exactitate într-o expunere pe cît de precisă pe atît de expresivă. Djanet, Tamrit, Tafelalet, In-Tinerin, Sefar, denumiri cu rezonanţe misterioase, ascund realităţi a căror evidenţă miraculoasă depăşeşte uneori închipuirea. Iată, de pildă, Sefarul, cu «incredibila originalitate şi varietate de forme pe care factorii climatici — mai ales vîntul ajutat de nisip — le-au plăsmuit din gresiile docile ale stîncilor de aici. Comparaţia cea mai la îndemînă este aceea cu un oraş împietrit. Imaginează-şi cineva că într-un uriaş platou stîncos au fost despicate străzi, unele destul de drepte şi de largi, altele înguste şi întortochiate, că au fost amenajate pieţe circulare la principalele intersecţii, iar de-a lungul acestor artere şi spaţii de comunicaţie, stîncile au fost modelate astfel ca să semene cu nişte castele, cu nişte temple indiene, cu nişte minarete» (p. 80). Pe acest fond al fantasticelor şi ciudatelor frumuseţi sahariene devenite realitate cotidiană pentru membrii expediţiei, se desfăşoară o aventură paralelă, nu mai puţin angajată dar implicînd, de data aceasta, o mult mai gravă responsabilitate: ea se deduce de fapt, din scopul propriu-zis al misiunii, salvarea tulburătoarelor picturi puse în circulaţie îndeosebi începînd cu anul 1958 cînd apărea lucrarea lui Henri Lhote, *Spre descoperirea frescelor de la Tassili*. Sîntem confruntaţi, odată iniţiaţi, în această aventură secundă, ce constituie, de fapt miezul cărţii, nu doar cu o problemă ştiinţifică, dar şi cu una morală; ţinînd, mai exact spus, de etica demersului cercetării. Pentru că, aşa cum relevă cu limpezime Vasile Drăguţ, procesul degradării picturilor tassiliene a început chiar din clipa investigării lor de către Henri Lhote şi echipa sa. Simpla lectură a cărţii lui Lhote e în măsură să dezvăluie specialistului în conservarea operelor de artă o gamă întreagă de greşeli de procedură în examinarea stratului de culoare, unele cu urmări ireparabile: metoda defectuoasă de executare a decalcului, spălarea imprudentă a peretelui stîncos cu apă murdară, îndepărtarea peliculei de argilă ce constituia «haina de protecţie» a peliculei colorate ş.a. În cazul lui Lhote şi al echipei sale, din care nu a făcut parte nici un specialist în conservare-restaurare, devine astfel limpede că s-a acţionat «unilateral», cum precizează Vasile Drăguţ, fără a se lua «măsurile ce se impuneau pentru păstrarea propriilor sale descoperiri». Dar încă mai gravă apare «ignorarea — dacă nu cumva este vorba despre dispreţuirea — răspunderii pe care orice cercetător trebuie să o aibă faţă de bunurile culturale. Într-adevăr, nici un argument nu există pentru a scuza intervenţia dăunătoare asupra unui bun cultural devenit prin însăşi existenţa sa mărturie a istoriei şi a nobilei capacităţi de creaţie cu care rasa umană şi-a delimitat personalitatea. Intervenţiile dăunătoare, mînate de curiozitatea necontrolată a unui cercetător dornic să obţină rezultate pentru sine, iată cauzele moderne ale distrugerii multor bunuri culturale şi în acelaşi timp o condiţie de tristă glorie pentru exponentul unui asemenea tip de cercetare» (p. 32). Memorabile rînduri, din care se desprind învăţăminte trainice pentru orice investigator al patrimoniului cultural, pentru orice om de ştiinţă aflat în situaţia de a fi confruntat nemijlocit cu existenţa materială a operei de artă, acest organism atît de complex şi delicat, ce nu poate vieţui lipsit de veghea unei protecţii competente. Iată deci că pasiunea cercetătorului, desigur nobilă în sine şi fără îndoială necesară pentru ducerea la bun sfîrşit a muncii sale riscă — atunci cînd nu este controlată în permanenţă de o disciplină şi de o tehnică de investigare corespunzătoare, ca şi de cunoştinţe serioase în domeniile conexe ale conservării şi restaurării — să întunece înseşi rezultatele la care omul de ştiinţă speră să ajungă, şi să compromită astfel eforturi îndelungate, desfăşurate nu odată în echipă, eforturi, de regulă, şi financiare. Dincolo de aceasta, este vorba, încă o dată, aşa cum înţelegem din cartea comentată, de o răspundere morală. Valorile artistice aparţin, prin natura lor, umanităţii, nu doar unuia sau mai multor cercetători, chiar dacă ei sînt cei care le-au descoperit, ori au contribuit la restituirea lor. Luminile acestor valori, răsfrîngerile lor mutuale se asociază întru împlinirea fiinţei umane în general, şi ele trebuie nu doar difuzate, făcute accesibile, dar şi ocrotite, ca parte integrantă a culturii şi a civilizaţiei omeneşti. În faţa unor astfel de imperative, orgoliile profesionale, se cer reduse cu totul la tăcere. Totodată, operele de artă, mai cu seamă cele ce fac obiectul unor descoperiri, trebuie privite dintru început ca «pacienţi» prezumtivi ai restauratorilor, şi tratate ca atare spre a preveni din timp eventualele degradări, spre a se asigura deplina lor integritate, cît mai îndelungata lor trecere prin vreme.

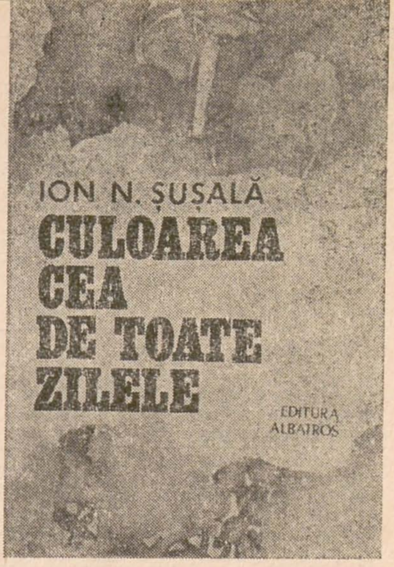
La sfîrşitul expediţiei algeriene, asemenea concluzii s-au înfăţişat tuturor participanţilor, cu evidenţă. Ele au fost formulate în materialele finale, ce au avut a răspunde la trei întrebări hotărîtoare: «Ce trebuie să conservăm? Cum trebuie să conservăm? Pentru cine trebuie să conservăm şi pentru ce?» Aplicîndu-se răspunsurile la situaţia constatată în masivul muntos Tassili n'Ajjer, s-au recomandat întocmirea inventarului analitic al mărturiilor păstrate, deopotrivă corpus documentar de relevee şi fotografii şi bancă de date ştiinţifice; efectuarea unor studii separate cu privire la fiecare din cele patru tipuri de deteriorare observate la faţa locului; continuarea cercetărilor tehnico-istorice asupra picturilor propriu-zise. S-au mai preconizat amplificarea oficiului pentru parcul naţional Tassili n'Ajjer şi înfiinţarea unui centru permanent de cercetare, prevăzut cu un laborator şi întrunind activităţi documentare, de conservare şi muzeistice. Fapt semnificativ, în cadrul discuţiilor a fost invocată experienţa muncii de restaurare şi ocrotire a picturilor murale din România, experienţă cunoscută pe plan internaţional şi datorită colocviului organizat la Suceava, în iulie 1977. Programul ştiinţific elaborat la încheierea misiunii sahariene a avut aşadar în vedere o grijă complexă de măsuri menite să asigure supravieţuirea unui admirabil şi fragil patrimoniu. Conchizînd, Vasile Drăguţ consemnează că «Istoria acestor picturi (de la Tassili, n.n) în care este încorporată o parte din marea existenţă a omenirii, are o valoare în sine prin prea-plinul evenimentelor pe care le-a adunat, dar are şi o valoare de model de studiu, denunţînd, în atenţia tuturor oamenilor de ştiinţă, acel tip de cercetare care pune în pericol viaţa documentului sau operei cercetate» (p. 127).

Apariţie editorială de excepţie, recenta carte semnată de Vasile Drăgut, scrisă cu virtuozitate, într-un stil literar captivant şi curgător, cuprinde şi un excelent material ilustrativ, desene şi fotografii. Să transcriem şi ultimele rînduri ale textului, al căror pătrunzător mesaj este de cea mai intensă, nemijlocită actualitate: «Dacă picturile rupestre pot fi considerate un simbol de creativitate omenească, Marea Mediterană este un simbol al însăşi existenţei umane. Într-o lume obsedată de distrugere, este necesar să găsim toate resursele pentru a învăţa şi pentru a reuşi să protejăm tot ce înseamnă frumuseţe, armonie, demnitate. Strălucitorul albastru al Mediteranei este el însuşi un stăruitor apel în acest sens. Să nu lăsăm ca mîini netrebnice să acopere cu un linţoliu funerar surîzătoarea frumuseţe a Mediteranei care, prin tot ceea ce a dăruit omenirii, este a noastră, a tuturor».

---

* **Vasile Drăguţ: *Fata morgana la Tassili*, Editura Sport-Turism, BucureştiJ 1983.**





o carte despre artă şi formarea personalităţii

gheorghe achiţei

Convingerea că pot exista cărţi importante ce trec neobservate îşi găseşte deplină confirmare şi în cazul volumului apărut, cu aproape un an în urmă, la editura «Albatros», intitulat «Culoarea cea de toate zilele», sub semnătura lui Ion N. Şuşală. Autorul este profesor *de desen*, pentru a folosi o expresie ce tinde acum a fi înlocuită cu alta: *de educaţie estetică plastică*. «Culoarea cea de toate zilele» nu aduce însă în discuţie situaţia acestui tip de «dascăl», integrabil tot mai anevoie în învăţămîntul general; nu este vorba nici despre o pledoarie pentru existenţa şi drepturile profesorului *de desen*, ci despre dezbaterea uneia dintre componentele importante ale formării personalităţii. Ce fel de oameni formează învăţămîntul de astăzi? Desigur, formează, în primul rînd, cadrele de execuţie necesare economiei naţionale. Formează, în al doilea rînd, atunci cînd vocaţiile sau talentele pot fi detectate la vîrstă fragedă, posibilii artişti şi oameni de cultură. Pîrghiile pe care şcoala acţionează obişnuit sînt cultura tehnică şi ştiinţifică şi cultura generală. Pentru viitoarele cadre de execuţie şi concepţie necesare economiei naţionale accentul va cădea, după cum e lesne de înţeles, pe pregătirea politică, pregătirea profesională şi pregătirea culturală. În limitele unei durate care cuprinde «ciclul primar», «ciclul gimnazial» şi «ciclul liceal» — complet sau numai treapta întîi — aceste componente se cer atent echilibrate, pondere mai mare avînd pregătirea politică şi profesională, fără a uita pregătirea patriotică, ce se impune ca o încununare a tuturor.

Deşi Ion N. Şuşală mărturiseşte în prefaţă că ar dori ca volumul «Culoarea cea de toate zilele» să fie considerat o pledoarie pentru recunoaşterea unei importanţe sporite a activităţilor de educaţie estetică plastică, personal nu m-aş alia punctului de vedere al autorului. Cartea constituie, mai degrabă, o punere în discuţie a concepţiei după care activităţile de tipul educaţiei estetice prin intermediul artelor plastice sau prin intermediul muzicii sînt considerate «dexterităţi», putînd fi suplinite de către oricine, putînd fi predate de chemaţi şi nechemaţi, ciuntite sau putînd fi oricînd suprimate.

Ce fel de oameni formează şcoala de astăzi? Întrebarea a revenit insistent în literatura pedagogică — dar nu numai aici — îndeosebi după ultimul război mondial. O carte, din păcate netradusă încă pînă acum la noi, cea a lui Herbert Read, «Education through art» (1943), pare a fi cea care a declanşat şi întreţinut cel mai mult confruntările de opinii pe această temă. În ce măsură şi cum se poate forma personalitatea umană prin artă, în condiţiile civilizaţiei secolului al XX-lea, cînd specialistul ajunge să deţină o putere enormă, putere ce îi permite să dicteze cu ajutorul tehnologiilor noi destinele maselor de milioane şi milioane de indivizi? E nevoie numai de competenţă profesională? Dacă se recunoaşte şi nevoia unui alt tip de competenţă decît cea strict profesională — în primul

---

* **Ion N. Şuşală: *Culoarea cea de toate zilele*, Bucureşti, Editura Albatros, 1982.**

https://biblioteca-digitala.ro

rînd competența morală — atunci prin cel poate fi asigurată aceasta în cadrul procesului de învățămînt pe care îl parcurge fiecare? Pe linia acestor idei fundamentale, Ion N. Șușală insistă, în « Culoarea cea de toate zilele », asupra adevărului că specialistul care nu a fost format în primul rînd ca *om* este o realizare incompletă a procesului de învățămînt. El se va afirma doar în niște limite foarte înguste, dovedindu-se, aidoma unui robot, incapabil să-i înțeleagă pe « ceilalți », să se implice afectiv — modalitate specific umană — să simtă lumea. Pe atari temeiuri, Ion N. Șușală aduce în discuție situația profesorului de educație estetică plastică și a activităților pe care acesta le desfășoară cu elevii în cadrul orelor atît de parcimonios distribuite la noi pe întinderea ciclului primar și a unei părți din cel gimnazial. Ideea de bază este aceea că dezvoltarea gustului, dezvoltarea spiritului inventiv, dezvoltarea imaginației creatoare, indiferent dacă cineva se va afirma ca simplu muncitor sau ca inginer, economist sau artist — în calitate de componente ale personalității — nu pot fi concepute fără a se lua în considerare și aceste puține ore de educație plastică, cotate pe nedrept încă « dexterități ». « Culoarea cea de toate zilele » este o carte scrisă frumos. Ea se citește cu plăcere, dezvăluindu-ne nu numai un fin și competent analist al problemelor de educație estetică plastică, dar și un adevărat talent literar. E atîta fervoare, e atîta bogăție de sugestii și de idei în această carte, încît lectura ei nu te poate lăsa indiferent. Problemele dezbătute sînt probleme ale școlii, dar sînt totodată și probleme de cultură, de morală, de atitudine politică în materie de formare a personalității viitoare. Paginile alternează evocarea literară a unei ore de clasă cu eseul de bună calitate, cu notația de jurnal, cu încercările de a preciza, pentru uzul elevilor, dar și pentru uzul cititorului, unii termeni « tehnici » ca « valoare », « tentă », « nuanță », « spațiu plastic » etc. Utilă, în primul rînd profesorilor *de desen*, utilă în al doilea rînd, pentru orice om care caută să înțeleagă lucid problemele care se pun astăzi în legătură cu formarea noilor generații, « Culoarea cea de toate zilele » este o carte care te pune pe gînduri. Nu cumva se comite o mare eroare ignorînd fondul uman complex pe care îl presupune o personalitate armonios dezvoltată? Nu cumva greșim urmărind doar formarea unui bun specialist într-un domeniu sau altul fără a se lua în seamă și celelalte elemente formative, fapt care se poate materializa într-un individ unidimensional, cu un permanent sentiment al neîmplinirii, al frustrării resimțind negativ etapele sărite, formația sa cu evidente goluri?

Ion N. Șușală abordează în « Culoarea cea de toate zilele » problema educației umane prin artă și dincolo de cadrul învățămîntului primar și gimnazial. În acest sens, poate că ar fi trebuit să apeleze și la unii termeni în măsură să ajute la înțelegerea diferențiată a acestui proces. Educația prin artă poate urmări, într-un prim moment, formarea bunului gust; educația prin artă poate urmări, într-un al doilea moment — așa cum ne-o demonstrează Ion N. Șușală — dezvoltarea spiritului inventiv, al imaginației creatoare; educația prin artă poate urmări, într-un al treilea moment, și formarea anumitor convingeri de ordin moral, social, politic, atunci cînd este vorba despre întîlnirea copilului cu unele din marile capodopere ale artei figurative. Herbert Read, în cartea la care ne-am referit și Irena Vojnar, în « Esthétique et pédagogie » (1963), tratează diferențiat *educația prin artă* — înțeleasă ca educație morală, patriotică, politică prin intermediul picturii, sculpturii și graficii figurative — de *educația artistică* — vizînd însușirea elementelor de limbaj plastic — și de *educația estetică* — vizînd cultivarea la copii a bunului gust. Dincolo însă de un atare aspect minor care privește terminologia utilizată, « Culoarea cea de toate zilele » mi se pare o carte remarcabilă. Încă o dată, păcat că a trecut aproape neobservată de către cronicari; merita, indiscutabil, mai multă atenție.

meridiane

« turneul » celei grigoraș neamțu

cornel radu constantinescu

Expoziția de tapiserii a Celei Grigoraș-Neamțu deschisă către sfîrșitul anului 1982 la galeria « Orizont », a călătorit pe tot parcursul anului următor în mai multe orașe din R. F. Germania. Pe scurt, traseul a fost următorul (începînd din 10 ianuarie pînă în ultimele zile ale lunii decembrie 1983): Düsseldorf, Velbert, Hilden, Krefeld-Linn, Oeynhausen, Hannover, revenind din nou la Düsseldorf (de astă dată la Galerie des Arts, și nu la Galeria Bismarck unde fusese găzduită prima oară). De remarcat, că pe tot parcursul itinerariului expoziția Celei Grigoraș-Neamțu a fost etalată în galerii și instituții muzeale de prestigiu. Ar fi poate suficient să citez doar participarea de la Krefeld-Linn, unde lucrările sale au putut fi vizionate în sălile castelului Greiffenhorst, devenit unul dintre cele mai importante muzee de textile din R. F. Germania, care organizează periodic și expoziții personale ale unor creatori contemporani din lumea întreagă. Privitor la această participare am solicitat artistei un scurt interviu.

În măsura în care vă puteți detașa de propriul succes vă întrebăm: cum a fost primită expoziția dumneavoastră în orașele pe care le-am amintit?

Cu multă căldură din partea publicului, cu mult interes de către critici și oameni de cultură. Pentru căldura publicului n-am alte argumente decît larga participare, revenirile în expoziție, discuțiile purtate. Pentru interesul criticii stă la îndemînă, spre edificare, simpla răsfoire a presei germane. Am priceput aluzia dumneavoastră la « sinceritatea » artistului pus în situația de a-și comenta propria participare expozițională. De aceea, vă răspund: m-am bucurat sincer. M-am bucurat pentru mine și pentru țara mea, fiindcă desele analogii ce au fost avansate între tapiseriile mele și textilele artei noastre medievale, textilele artei noastre țărănești fără de vîrstă, au făcut să mă simt părticică dintr-un mare suflet colectiv.

Am parcurs articolele din Westdeutsche Zeitung, Rheinische Post, Neue Rhein Zeitung, Stadt-Anzeiger, Neue Rundschau, textele unor emisiuni de radio care v-au fost consacrate. Se accentua în ele filonul tradițional al tapiseriilor dar și modernitatea lor incontestabilă, fantasticul viziunii ce proiectează datele realității în basm, în general sugestivitatea de ordin liric a « subiectelor », picturalitatea tratării rezultată din rafinata gradație a tonurilor...

Criticul de artă Klaus Klopschinski vorbea, în revista Textilkunst din 2 iunie 1983, despre trecerile abia perceptibile de la o culoare la alta, despre acea « tehnică » a adumbririlor delicate, descinzînd după opinia sa din ovidianul concept de « umbre parvae ». Poate că și frumusețea magică a tapiseriilor mele se datorează frumuseții magice a tapiseriei înseși. Frații Goncourt spuneau că tapiseriile sînt mai frumoase decît picturile, pentru că sînt visul lor. Nimic nou sub soare, nu? În afara, deloc neglijabilei trăiri a prezentului, a deschiderii lui estetice, a sensibilității lui specifice.

Oralitatea dialogului nostru mi-a trunchiat pe nesimțite întrebarea, pe care o voi formula acum abrupt. Tapiseriile dumneavoastră sînt moderne, sînt fundamental noi, și în același timp intră în rezonanță cu ceea ce numim, se-nțelege admirativ, vechi sau străvechi. Într-un context artistic mai șocant, predispus experimentelor spectaculare, cum e și cel în care ați expus, nota modernității nu părea mai estompată, adică altfel decît este ea în realitate?

Nu. Categoric nu. Nuanțele afinităților spirituale, ca și ale individualității erau exact sesizate. Mai mult, prețuirea unui lucru nu intra în contradicție cu prețuirea altuia, « vechiul » (vă preiau termenul în lipsa altuia), era resimțit ca modern, căci și în modern simțeau nevoia, poate ei în mod special, a unui factor stabilizator, ordonator, capabil prin rigoare să înfrîngă prea desele fluctuații ale modei.

Cît de cunoscută este arta românească în R. F. Germania?

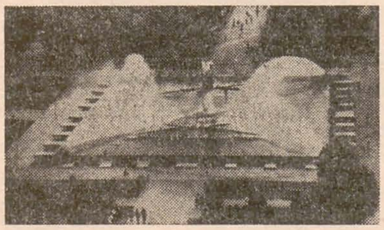
În linii mari bine. Îndeosebi pictura și sculptura, pe cît mi-am putut da seama într-un răstimp scurt. Tapiseria oricum mai puțin. O remarc cu tristețe pentru că avem artiști decoratori extrem de dotați, la nivelul a ceea ce se consideră acolo celebritate. Cred că pentru cunoașterea tapiseriei noastre contemporane se poate face mai mult. Ca și pentru celelalte domenii artistice de altfel. Nu te poți impune prin ceea ce ești, decît, vai, banală concluzie arătînd ceea ce ești. Să visăm, dară, cu speranță, la acel moment, cînd vremea creației va fi simultană vremii informației și cuceririi oamenilor întru frumos. (În il.: La vernisajul de la Krefeld).

muzica sferelor: constantin lucaci la roma

horia horșia

Penultimul număr din 1983 al cunoscutului trimestrial roman « Primi piani » ne aduce încă un ecou al expoziției lui Constantin Lucaci organizată în Italia.

După recenta sa ediție « Spațiu și lumină », de la Muzeul de artă al R.S.R., Lucaci a prezentat o selecție de șaisprezece lucrări la galeria Editalia (Roma, via del Corso), salutată la vernisaj de reputatul istoric și critic de artă



Giulio Carlo Argan. Anunțată în buletinul de presă din capitala Italiei, « Parlamento regioni » sub titlul angajant « Vivo successo delle sculture di Lucaci ... », expoziția s-a bucurat de o audiență largă și de o primire caldă a canalelor massmedia — televiziunea romană (« Tele Tevere ») consacrîndu-i o emisiune de o jumătate de oră. Cronicarul de la « Il Messaggero », Vito Apuleo, include expoziția între evenimentele vieții artistice selectate ale sezonului: Max Jacob, Bruno Starita, Constantin Lucaci, Novello Finotti. Cronicarul ține să-l prezinte pe Lucaci publicului italian ca pe un artist « credincios lecției lui Brâncuși », care « își afirmă gustul pentru abstract, în căutarea formelor arhetipale », în timp ce « materia se înnobilează prin măiestria execuției », obiectului monumental imprimîndu-i-se « sensul mișcării ascensionale care duce spre spirală ». Considerîndu-l un obișnuit, un familiar al artei monumentale, Apuleo îi prezintă, deopotrivă, fîntînile care « se încadrează în marile spații, în raporturi conflictuale cu ambientul, dar armonizînd mișcări ritmice în captivantă muzicalitate ».

În fine, o cronică elogioasă publicată în « Primi piani » realizează, credem, o concentrare, o cristalizare a ecourilor expoziției de la Roma a sculptorului român: « În opera lui Constantin Lucaci se poate discerne o aspirație constantă spre o creație de sinteză a semnificațiilor, expresii ale raporturilor dintre volum și mișcare ... Astfel, cum muzica sferelor poate fi imaginată ca principiu ordonator al mișcării, în întinderea infină a cerului, construcția armonioasă a sculpturilor sale stabilește un sistem de rapoarte între forma vizuală și cea sonoră ».

Artistul român este, de altfel, bine cunoscut în Italia, publicația « L'acciaio inossidabile », consacrîndu-i, în 1982, o amplă prezentare sub semnătura lui Alessandro G. Amoroso, din care am ales o pagină spre a ilustra prezenta notă

varna: festivalul internațional al filmului de animație

olimpiu bandalac

Între 8 și 13 octombrie 1983 s-a desfășurat la Varna a treia ediție a Festivalului internațional al filmului de animație, statornicind și fructificînd o bună tradiție. Marea sală a Palatului Sporturilor și Culturii, sediul manifestărilor, dotată cu excelente condiții tehnice, și-a îmbrăcat încă o dată straiele de sărbătoare. Greu de definit, datorită multitudinii direcțiilor abordate, divers și plin de culoare din punct de vedere al realizării plastice și sonore, festivalul a atras specialiști și spectatori devenind un forum și, deopotrivă, o sărbătoare. Fiind în principal o expresie a cinematografiilor socialiste, Festivalul de la Varna a devenit locul de întîlnire și confruntare, cu caracter internațional, al creatorilor de film de animație. Deschisă sub deviza « Umanism, mișcare, frumusețe » ediția 1983 a fost structurată pe următoarele secțiuni: proiecții informative, retrospective, filme în concurs împărțite pe șapte categorii (după lungimea lor), la care se adaugă filme prezentate în afară de concurs, manifestările fiind precedate ori urmate de conferințe de presă și dezbateri.

Comitetul de selecție (a repertoriului festivalului), format din Angel Wagenstein — Bulgaria, Giannalberto Bendazzi — Italia, Hans Joachim Schlegel — R. F. Germania, Zoltán Szilagyi — România, a avut o misiune grea ținînd seama, în primul rînd, de numărul mare de filme propuse și de calitatea acestora. Proiecțiile informative au cuprins o gamă largă, de la filmele de grafică și pictură, pînă la cele de animație cu păpuși și obiecte. Pornind de la filmul americanei Monica Kendall, « Somnolent Blue », unde se experimenta trecerea de la animație în desen la mișcarea în spațiu folosind plastilina, la filmul canadian « Luna, Luna, Luna » (regia V. Elnecave) unde coloana sonoră puncta cîteva apariții din negru, mici luciri ale obiectelor în timpul nopții, și apoi la filmul realizat cu ajutorul computerului de englezul Lesley Keen (« Omagiu operei lui Paul Klee »), modalitățile de exprimare nu cunosc opreliști. Filmul canadian « E » (regia Bretislav Pojar) fabulă moralizatoare vizînd setea de putere, filmul regizorului Ion Popescu Gopo « Tu » — poem de dragoste realizat prin animarea unor fire de păr, filmul polonez « Oficina » (regia Longin Szmid), privire nostalgică asupra unei case vechi părăsite, filmul canadian « Trapeze » (regia Mino Bonan) povestea unor acrobați-păpuși, sau filmul « Crepuscul » al regizorului Ion Truică, iată tot atîtea prilejuri de meditație.

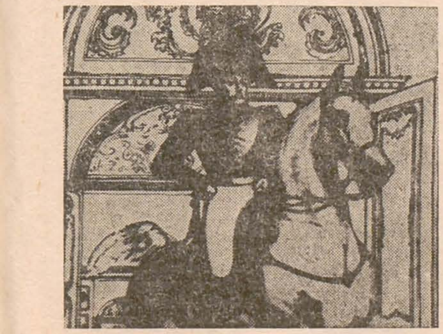
Retrospectivele au fost dedicate unor realizatori de talie internațională, personalități diverse, al căror aport la istoria animației este astăzi recunoscut, precum Yoji Kuri — Japonia, Andrei Hrjanovskii — Uniunea Sovietică, Zoltán Szilágyi — România, Hristo Topuzanov, Radka Buchvarova, Anry Kulev, Nikolai Tudorov — Bulgaria și Boris Kolar — Iugoslavia.

Zoltán Szilágyi a prezentat trei filme: « Nodul Gordian », « Arena » și « Monolog ». Inventivitatea, puterea sa de creație, dublate de o muncă acerbă i-au adus lauri în confruntările internaționale. Proiecții retrospective au prezentat de asemenea studiourile bulgare, studioul Pannonia-film (Ungaria) și studioul din Talin (Letonia Sovietică). Veritabile sărbători ale filmului, aceste seri de proiecție! Pelicula devenea purtătoarea unui mesaj cu semnificații umaniste multiple; desenul, forma, sunetul concurau pentru a transmite miracolul animației. Concursul propriu-zis s-a desfășurat sub privirile critice ale unui juriu internațional format din Todor Dinov (Bulgaria), Veronique Steeno (Belgia), Andrei Hrjanovskii (Uniunea Sovietică), Yoji Kuri (Japonia), Boris Kolar (Iugoslavia).

Primul film din competiție, « Cădea zăpada anului trecut » (regia A. Tatarskii — Uniunea Sovietică) — înmănuncherea unor povestiri rusești transpuse în plastilină, a fost premiat dar s-a imprimat și în memoria publicului prin realizarea deosebită. Filmul « Deadlock » al ungurului Ferenc Rófusz (deținătorul premiului Oscar — 1981 pentru filmul « Zborul ») ne restituie în desene imaginile văzute de un condamnat la moarte în ultimele sale clipe. « Autotortură » de Ferenc Cako (Ungaria) — necazurile unui automobilist în pană: inima de plastilină a personajului nu ajunge pentru a pune în mișcare mașina defectă. Istoria tenisului într-o poveste amuzantă de Bruno Bozzetto, deținătorul Marelui Premiu

https://biblioteca-digitala.ro

al Festivalului în 1979. « Ziua în care m-am lăsat de fumat » — filmul iugoslavului Nedeljko Dragic (Premiu) — necazurile omului obișnuit în fuga angoasantă a orelor zilei. « Focul lui Faust » (Premiu) — film de păpuși, parabolă inspirată de drama celebră, terminată cu un apel antinuclear. « O zi din viață » (Premiu) de Borivoj Dovnikovič (Iugoslavia), film încărcat de adevărurile unui om simplu: rutina muncii într-o fabrică, « ofurile » sale legate de un șef autoritar și de anostul muncii mecanice. Filmul « Caruselul veseliei » regia E. Gavrilko (Uniunea Sovietică) a obținut două premii, numărîndu-se, de altfel, printre puținele filme pentru copii din concurs. Polonezul D. Szczechura a prezentat filmul pentru ecran lat « Diptic », viziune insolită asupra conviețuirii într-un bloc de locuințe. Oliver Georgi (R. D. Germană) cu filmul « O pasăre » (Premiu) — realizat prin animarea firelor de nisip. « Kuku » — filmul bulgarului Velislav Kazakov (Premiu), povestea de loc veselă a unor bolnavi mintali. « Scufița neagră » (Premiu) — povestea Scufiței roșii întoarsă pe dos, a regizorului Piotr Dumala (Polonia). Marele Premiu a fost decernat filmului « Lumea apusă a mănușilor » regia Jiri Barta (Cehoslovacia) — cîteva scurte parodii la adresa unor filme de lung metraj celebre, animația fiind realizată cu personaje-mănuși. Din producțiile Studioului Animafilm — București, au fost primite în concurs filmele « La pescuit » — regia Lucian Profirescu, « Grădinița » — regia Laurențiu Sârbu, « Micul Toboșar » — regia Virgil Mocanu și « Caligrafie » — regia Nagy Lajos, Zeno Bog-



dănescu, Radu Igaszag și Olimpiu Bandalac. Filme bine primite de publicul prezent, în care universul copilăriei prilejuiește momente de meditație și visare. Minunat prilej de confruntare, școală de animație pentru cei mai tineri, festivalul de la Varna deschide noi perspective artei și tehnicii filmului. Scurtimea, mesajul esențializat, adecvarea mijloacelor plastice, impactul coloanei sonore, larga difuzare fac din acest gen filmic o modalitate de comunicare de neînlocuit.

În acest sens un exemplu elocvent l-a constituit filmul canadian « S.V.P. Pollution » cu durata de 32 secunde, film manifest împotriva poluării mediului înconjurător — un peisaj ce se năruie în interiorul clepsidrei, transformîndu-se în nisip inert. Curgerea implacabilă poate fi oprită doar de către oameni. (1. Participanți la festival; 2. Imagine din filmul ,,Din nou cu tine'', regia Andrey Hrjanovskii).

doi artiști orădeni la debrețin

liviu borcea

În cadrul schimburilor culturale dintre județul Bihor (România) și județul Hajdú-Bihar (Ungaria), recent s-a deschis la Debrețin, la galeria centrului de cultură « Kölcsey », expoziția Roman Mottl (pictură în acuarelă) și Nicolae Kruch (sculptură). Cei doi cunoscuți artiști plastici orădeni aparțin nu numai unor discipline artistice diferite, dar și unor generații diferite, unor moduri proprii de a reda sentimente și atitudini față de realitate și, în general, față de frumos.

Roman Mottl după ce și-a terminat studiile în 1945, a activat ca profesor la Școala populară de artă din Oradea mai bine de trei decenii contopindu-se total cu orașul în care s-a născut și în care activează. Lucrările prezentate în expoziția de la Debrețin sînt în marea lor majoritate naturi statice ce se disting prin calmul interioarelor (în special de atelier), printr-o predilecție pentru obiectul de artă populară, pentru armonia formelor și culorilor specifice țesăturilor noastre populare din părțile Maramureșului sau din sudul Bihorului. Sînt obiecte îndrăgite care plutesc într-o anume aureolă, ele păstrîndu-și totuși o greutate materială care derivă nu numai din structura lor fizică ci și din cea pe care le-o dă vechimea lor. Azvîrlit pe-o cergă, « clopul » maramureșan reprezintă o explozie de culoare, după cum scaunele cu spătare antropomorfe, blidele și cănile reconstituie o ambianță dispărută. Artistul mărturisea cu ani în urmă că nu cunoaște o alta valoare autentică decît cea ancestral artizanală caracterizată prin simplitate, prin funcționalitate, într-o admirabilă sinteză plastică.

Peisajele urmăresc curgerea Crișului prin centrul orașului Oradea, trecînd printre clădiri vechi, cu turnuri și balcoane secesioniste, cu poduri ce se aruncă de pe un mal pe altul, cu o viziune de alcătuire medievală. Coloarea este cea care oferă și aici, întocmai ca anotimpul, o satisfacție cromatică celui care o privește. Roman Mottl este la cea de a treia sa expoziție în Ungaria și, pînă în prezent, ecourile i-au fost favorabile.

Nicolae Kruch — care s-a consacrat ca și tatăl său, artistul ploieștean, sculpturii — a absolvit în 1978 Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca, reușind să se impună îndată după absolvire prin basoreliefuri și ronde-boss-uri în care temele sînt tratate într-o manieră personală. Este autor al unei lucrări de artă monumentală de o deosebită semnificație, rod al cîștigării unui concurs republican: *Monumentul răscoalei țăranilor de pe valea Crișului Repede (Aleșd, 1904)*. În expoziția de la Debrețin sculptorul a fost prezent cu reliefuri și plachete în care exprimarea aparține în bună măsură limbajului renascentist. Sînt redate printr-o generoasă paletă de exprimare stări sufletești, atitudini și destine general umane care dovedesc o filosofie personală, o maturitate de gîndire artistică. Compozițiile lui Nicolae Kruch se disting printr-o bogăție de raporturi formale, prin sensibilitatea și siguranța liniei, prin înțelegerea perfectă a scopului artistic urmărit. Desigur spontaneitatea tinereții va aduce după sine peste ani, cizelarea necesară a exprimării, acea greutate a mîinii în mînuirea daltei care dă în și mai mare măsură tîlcul filosofic al gestului de creație. La cei 29 de ani ai săi Nicolae Kruch se poate mîndri cu un palmares internațional valoros, cu participări și aprecieri elogioase și dacă Italia reprezintă pentru artist un model de limbaj, acest lucru este în avantajul său deoarece preluarea se face în sensul creator al cuvîntului. Deși sînt artiști la două dimensiuni diferite ale activității, se impune o constatare: Roman Mottl dovedește o deosebită vitalitate în lucrările sale, o tinerețe creatoare plină de temperament, pe cîtă vreme tînărul Nicolae Kruch își etalează de pe acum maturitatea prin felul în care gîndește mesajul lucrărilor și acuratețea cu care le realizează. Iată de ce expoziția de la Debrețin a constituit un succes nu numai pentru cei doi artiști plastici ci și pentru relațiile culturale stabilite între cele două județe din cele două țări vecine, aprecieri subliniate nu numai în succintele note și informații de presă, dar mai ales comentariile consacrate evenimentelor de radio-ul și televiziunea ungară.

revista revistelor de artă

ena giurescu

Este simptomatic, în ultimul timp, că într-un număr tot mai mare de reviste de specialitate apar articole despre muzeu ca instituție, despre relațiile — și evoluția lor — dintre muzeu și publicul larg, despre încercările — și posibilitățile — de modernizare și democratizare a muzeelor actuale. În revista franceză « Gazette des Beaux-Arts » (mai—iunie 1983), Dominique Poulot semnează studiul « La Visite au Musée: un Loisir Edifiant au XIXe siècle ». E un fel de istoric al relației public-muzeu în secolele XVIII și XIX, al evoluției muzeului ca instituție publică, al dezvoltării funcțiilor și destinațiilor sale, în sfîrșit, al procesului de democratizare a muzeului. O definiție a muzeului de la sfîrșitul secolului trecut, din 1885, preluată de autoarea studiului din *Le Répertoire du droit administratif*, precizează cu claritate funcțiile pe care epoca respectivă le atribuia muzeului: « Les musée sont des établissements où l'administration conserve, classe et expose des objets dignes de curiosité et d'étude et destinés à servir de modèles pour les artistes et d'initiateur pour le goût publique ». Este un fel de concluzie a urmăririi procesului evolutiv — de-a lungul întregului secol al XIX-lea — prin care s-a schimbat poziția, si-n același timp concepția publicului despre și în raport cu muzeul. Astfel, dacă în secolul al XVIII-lea vizitarea muzeelor însemna « un loisir nouveau », « au XIXe siècle le modèle culturel de la visite rencontre une base sociale plus large et adaptée au caractère national des nouveaux musées ». Întrebările despre muzeu și public fac și obiectul mesei rotunde publicată în două numere mai vechi (februarie și mai 1982) ale revistei « Amici dei Musei », editată de FIAM (Federazione Italiana Amici dei Musei). Specialiștii care au participat la această masă rotundă au răspuns, așadar, întrebării: « Museomania o crescita culturale? ». Lara Vinca Masini răspunde subliniind că în ultimii ani există din partea publicului, și îndeosebi din partea tineretului, o cerere crescîndă de informație, și implicit un interes crescînd pentru turismul cultural. În aceste condiții, se pune problema dacă și cum răspunde muzeul cererii de cultură, cerere pe care publicul o impune cu suficientă duritate. Și, mai mult: dacă manifestările artistice — fie ele temporare sau permanente — răspund într-adevăr unor exigențe de prestigiu cultural sau numai unora de ordin politic-demagogic. Arta, după părerea Larei Vinca Masini, nu poate sluji unor scopuri publicitare, ea trebuie să îndemne oamenii să gîndească, să fie un motiv de meditație și un stimul cognitiv, tocmai pentru a nu facilita acel « consumism » care — din nefericire — a pătruns și în muzee. Pe de altă parte, o manifestare artistică nu trebuie să fie « calmă », ea trebuie să stimuleze publicul, să devină o temă de dezbatere; de aceea, chiar în cazul manifestărilor de anvergură (exemplificarea este făcută cu expoziția « Umanism — Non-umanism în arta europeană 1890—1980 », ce a avut loc la Florența în 1980), trebuie să se evite cantonarea într-un context specific, fără nici o referire la prezent.

Sergio Cammelli precizează, cu același prilej, că interesul crescînd al publicului este pe de o parte favorizat de bunăstarea din ce în ce mai mare și de facilitățile pe care le oferă dezvoltarea rapidă a mijloacelor de comunicare, iar pe de altă parte este stimulat de difuzarea unor splendide cărți de artă ce stîrnesc necesitatea de cunoaștere directă a capodoperelor reproduse. Astfel, interesul publicului nu este neapărat subordonat societății de consum, componenta « curiozitate » fiind un stimul cognitiv ce nu diminuează valoarea cunoașterii. De aceea expozițiile sînt realmente utile, oferind vizitatorului — după părerea lui Sergio Cammelli — un « cod de lecturi », un context mai accesibil (prin caracterul lor monografic și didactic) decît cel al marilor muzee unde publicul neinițiat se simte pierdut. Expoziția temporară dezvoltă și aspectul explicativ (afișe, cataloage, filme, note explicative), astfel încît vizitatorul găsește cu mai multă ușurință informația de care are nevoie. Așadar, conchide Sergio Cammelli, expozițiile servesc într-adevăr la educarea publicului, chiar și a publicului neobișnuit să se apropie de o operă de artă și să o înțeleagă.

Ancheta continuă în numărul din mai 1982 al revistei amintite, unde Antonio Paolucci, mai sceptic, afirmă că a gîndi că actuala explozie a turismului cultural este motivată exclusiv de dorința de studiu sau formație spirituală ar fi o naivitate. Pe de altă parte, nici nu este vorba numai de un « consumism » vulgar, astfel încît, după părerea lui Antonio Paolucci, trebuie acceptate ambele motivări, ce acționează concomitent.

Vorbind despre încercările de modernizare a muzeelor, a relației muzeu-public, o poziție particulară o ocupă căutarea unor noi metode de comunicare a publicului cu opera de artă. Din acest context, poate că nu întîmplător « Gazette des Beaux-Arts » (iulie—august 1983) publică articolul « L'Evolution du film d'Art », semnat de Roger Leenhardt. Articolul este un istoric al filmelor despre artă în diferite țări europene, incluzînd noțiuni de tehnică cinematografică specială pe care o reclamă acest gen de filme. Finalul este o invitație la meditație asupra imenselor posibilități — încă neexplorate — ale filmului de și despre artă în educarea artistică a oamenilor, și în mod special a tineretului.

Cu toate acestea, expoziția rămîne încă principala formă de comunicare cu publicul, lucru de care ne convinge pe deplin « La Revue du Louvre » (nr. 3/1983), oferindu-ne lista completă a expozițiilor pariziene și o selecție din cele provinciale. Cele mai importante (deși criteriul de selecție este, probabil, arbitrar sau subiectiv) sînt însoțite de o scurtă prezentare. Impresionează varietatea și bogăția lor: la Luvru, « L'aquarelle en France au XIXe siècle; la Grand Palais, « La peinture Napolitaine de Carravage à Giordano »; la Musée d'Art et d'Essai, Palais de Tokyo, « La nature morte et l'objet, de Declacroix à Picasso ». La Avignon, Musée du Petit Palais adăpostește expoziția « Art gothique siennois »; la Bordeaux, Oskar Kokoschka la Galerie des Beaux-Arts; la Strasbourg, Gustave Doré la Musée d'Art moderne. Și lista expozițiilor nu se oprește, firește, aici.

Dar asupra rolului muzeelor și expozițiilor de artă în viața culturală și cotidiană a epocii noastre vom reveni cu date culese din alte publicații.

https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

Le présent numéro dont l'éditorial rend hommage à l'important recueil de textes *Artă şi literatură* (Editura Politică, 1983) extraits des nombreux discours, rapports, messages, interviews de Nicolae Ceauşescu, Président de la République Socialiste de Roumanie (et nous faisons une mention spéciale du fait que, parmi les opinions du Président qui orientent les activités vers l'amplification de l'ensemble de la culture roumaine, se trouve aussi, soulignée, l'idée du développement territorial harmonieux de la vie artistique en distribuant d'une manière équilibrée les forces créatives), est consacré à la vie artistique de Craiova, vieux centre culturel, la capitale de la province historique d'Olténie. Ce numéro relève d'une entreprise plus vaste, couvrant une plus longue période et destinée à s'intégrer dans la recherche approfondie de tous les centres de la culture, et notamment ceux où fonctionnent des filiales de l'Union des Arts Plastiques. C'est ainsi que des numéros antérieurs ont été consacrés à la vie artistique de Cluj-Napoca, Iaşi, Timişoara, Tîrgu-Mureş, Baia Mare etc. Dans le journal de sa visite, notre rédacteur en chef, le pr Vasile Drăguţ, fait tenir cette entreprise dans un contexte socio-historique et présente toute une suite d'événements qui, ultérieurement, ont constitué l'objet d'essais, d'études, de chroniques dues aux collaborateurs de l'ARTA, une place de choix revenant sans aucun doute aux visites faites aux artistes dans leurs ateliers mêmes ainsi que dans les expositions qui, au cours de l'intervalle chronologique respectif, ont eu lieu aux galeries d'art et au Musée d'Art de Craiova. L'espace limité dont nous disposons nous oblige à ne publier (presque intégralement) que deuxs eulement des principaux textes ayant trait à la substance créatrice de l'Olténie de tous les temps et, dans un autre ordre d'idées, un compte rendu d'un des plus récents livres parus à Bucarest.

le sud inconnu de l'olténie—journal de plaine (pag. 8)
paul petrescu

Toujours attiré par les horizons de la plaine, j'ai aussi parcouru ceux de l'Olténie, pénétrant dans ces foyers de vieille noblesse paysanne de la steppe boisée du Romanaţi — avec ses fameux « boïards de Dioşti », ceux dont le village consumé par le feu fut reconstruit aux années '30 de ce siècle —, traversant le large pré bocager et verdoyant des rives du Jiu à hauteur de Lişteava et Grindeni, non loin de l'ancienne « échelle » portuaire de *Bechet*, marchant sous le soleil d'un été aride sur les routes de la Plaine de Băileşti, vers le coude du Danube à Calafat — la ville perdue au bout du chemin de fer mais toute accueillante avec ses imprévues pelouses de roses plantées par un jardinier hollandais —, passant ensuite dans la basse Plaine de Blahniţa où, probablement, gisent encore d'ignoré trésors de ces énigmatiques signes, comme ceux découverts sur les objets trouvés à Gîrla Mare, et finalement « montant » sur la haute Plaine de Bălăciţa — surplomb inattendu à quelque soixante-dix mètres au-dessus de la rive gauche de la Drinca —, puis descendant pendant quatre jours la petite vallée de Corzu, jusqu'à Cernăteşti et de là à Craiova.

Battant ce pays entre 1956 et 1971, venant de Turnu Severin en longeant la route qui, sur 20 km, chemine aux côtés du Danube jusqu'à la croisée des chemins entre Securicea et Rogova où elle se dirige vers Vînjul Mare, la plaine sans limites s'offrait à moi avec ses villages surgissant à l'horizon comme des îlots de sombre verdure. Les chemins, larges et poussiéreux, sont bordés d'acacias d'âge vénérable; de files des chars à boeufs apportaient du gravier, en venant de Corlăţel; d'autres revenaient vides ou chargés de marchandises achetées à la ville. La chaussée blanche pénètre dans Corlăţel — village plus important, mentionné dans les documents dès 1540, avec une église élevée en 1837 par des fondateurs parmi lesquels, aussi, Alecu Aman, le père du peintre Theodor Aman, une bien belle épitaphe évoquant ici la mémoire de donateur de ce même Alecu. Vers le milieu du siècle passé, l'agglomération rurale de Corlăţel avait son habitat ailleurs, au lieu-dit « Ceşmele », où l'on voit encore les fosses des huttes de jadis, enfoncées dans la terre tout comme l'église et comme nulle part ailleurs en Roumanie sinon dans ce sud d'Oltenie dont les habitants se souviennent de « la fosse de l'église ». Plus loin, Valea Anilor est un hameau, avec une rue toute droite — rue de village de plaine —, avec des maisons noyées dans le feuillage: mûriers, acacias, arbres fruitiers de toute espèce. Le climat est doux dans ces parages, les étés y sont chauds mais sans avoir à subir les vents qui déssèchent, les hivers indulgents (une moyenne de —1°C), riches en neiges que les printemps fond vite /. . ./

C'est par un printemps pareil, une autre fois, que dans ces vallées blotties, rarement fréquentées par les ethnographes, je fus frappé par la claire ordonnance des cultures, s'alignant en bandes longues et étroites, réminiscences possibles des vieux lots familiaux, parsemées de groupes d'arbres d'essences diverses, tel un vaste parc anglais, prêtant au paysage la variété de coloris de leurs multiples tons; le site témoigne, à n'en pas douter, d'un aménagement de longue date, l'habitant préservant ces arbres en partie plantés par l'aïeul, en partie restes vivaces de la vaste forêt protectrice d'autrefois. Ce vallon, mais c'est un coin de paradis figé dans l'histoire. . . Il n'est pas étonnant que, dans ces lieux, par excellence bénis, l'homme se sera trouvé gîte et vivres dès les plus vieux temps, comme l'attestent les très nombreuses mises au jour dues aux fouilles archéologiques: les niveaux de civilisation découverts sont variés, depuis le paléolothique inférieur et le néolithique (cf. Dobromira, Verbiţa, Verbicioara, Sălcuţa — autant de sites s'y trouvant), jusqu'à l'âge du bronze (Coţofeni) et du fer (Sălcuţa) et, enfin, jusqu'à la forteresse dacique de Bucovăţ, là-même où, de nos jours, se trouve le monastère homonyme. De ces mises au jour ne manquent pas non plus les habitats romains — tel, Vîrtopu, attesté par un trésor monétaire — et ni les vestiges matériels prouvant la continuité de la population autochtone jusque dans les VIIe et VIIIe siècles de notre ère, comme à Terpeziţa et Verbiţa. Le moyen âge, à son tour, est richement représenté en attestations documentaires concernant cette zone, aujourd'hui quelque peu isolée, jadis, si vivante: Verbiţa, par exemple, octroyée au monastère de Tismana et ratifiée dans ce sens par un diplôme du prince Vladislav en 1387; Poroina et Poroiniţa, deux autres habitats médiévaux que les documents mentionnent en 1399. Les siècles s'enchaînent et la zone semble toujours aussi peuplée à en juger par les mentions de 25 villages riches en céréales, miel, fromage, laine, cire d'abeille. Le paysage, ici, évoque l'histoire. . .

Ces parages si peu connus, défendus par les grandes distances d'un lieu à un autre, par le sable des dunes, les gués changeants des rivières et des ruisseaux, les marais, les schorres, les îlots d'alluvion et les minces filets d'eau de la gigantesque prairie danubienne aux abondants herbages, par les forêts d'acacias et les boqueteaux de chênes — restes majestueux des étendues boisées de jadis —, abritent une dot ethnographique et historique, qui exige d'être vue et comprise là même où vivent les hommes de l'endroit, bien bâtis, hauts et blonds, d'un autre type anthropologique que celui de l'Olténie sous-carpatique. Le hasard a voulu que je contemple cette région de quelque part d'en haut, alors que je longeais la haute rive droite du Danube, en allant de Vidin à Lom Palanca et de là à Rahova puis à Nicopole. J'étais surpris de ne voir jusqu'au loin, à perte de vue dans l'horizon brumeux du nord, que peu de traces d'habitat. Tout semblait noyé dans le bleu miroitant des surfaces d'eau des innombrables marais et étangs du Danube comme dans le vert des joncs et des saulaies. Sans compter que la région est également protégée par la nature du côté sud aussi. Tant et si bien qu'elle accueillait d'un air sombre et inhospitalier tous ceux qui, au long de l'histoire, tentèrent d'y pénétrer en venant précisément du sud, tel Darius, tel, plus tard, le sultan Bajazet; c'est cela d'ailleurs qui explique les noms que d'autres lui donnèrent plus tard encore: Kara-Vladique, Kara-Bogdania. Mais, les gens du pays, les Roumains, qui — eux — l'habitaient de toujours, prirent soin de bien voir, et à temps, s'élever le nuage menaçant du danger s'abattant sur la plaine poussiéreuse, alors que, dans le même temps, ils faisaient bien attention de ne pas trop se laisser voir eux-mêmes. Aussi, les maisons de ces lieux, construites avec le bois des chênes géants, étaient-elles presqu'enterrées, avec leurs trois, quatre, cinq, voire six pièces doublées de madriers et soutenues par des chevrons d'un type révolu, s'abritant sous la double pente d'un toit bas, couvert de chaume; elles devenaient ainsi de véritables petits tertres où, paisiblement, paissaient les chèvres, tandis que le village entier n'était ni vu, ni senti /. . ./ Cependant, ces hommes de l'Olténie méridionale, devaient tout voir et vite. . . Ils surent alors élever des tours de guet, des constructions fortifiées qui portent nom *koulas*, les unes servant comme habitations, d'autres demeurant simples points d'observation montant la garde aux côtés d'autres « sentinelles » pareilles — les hauts et puissants clochers de quelques monastères et églises de ce pays: Hotăreni, Strehaia etc. Un connaisseur chevronné de l'architecture d'Olténie en même temps qu'un grand amoureux de ses lieux, le feu architecte Iancu Atanasescu, originaire de Craiova, a démontré dans un de ses livres, en se fondant sur des mesurages précis, que l'ensemble de ces tours formait un système de surveillance et de signalisation apte à transmettre dans le délai le plus bref la nouvelle de l'arrivée imminente des bandes de « cîrjalis » et « pazvandjis » — question d'une ou deux heures paraît-il — de Celeiu et Grojdibod sur le Danube, aux clochers et aux koulas de Radomiru, Hotăreni, Goruneşti, Zătreni, Slăviteşti, Cîmpu Mare et Bujoreni, le long de l'Olt et de l'Olteţ, ou bien jusqu'à celles de Brabova, Almăju, Cernăteşti et même plus loin, vers Calopăru, Groşerea, Musculeşti, Pojogeni sur le Gilort.

Au bord des villages du sud olténien on voit apparaître des groupes de tous petits toits abritant les croix peintes dans les grands cimetières de Vişina Ţînţăreni et d'ailleurs; peintes à Pietrişu-de-Balş, elles sont ensuite transportées par chariots sur toutes les routes qui montent du Danube, y compris à Craiova pour la foire locale. Là, en bas, au bord du Danube, à Dăbuleni, à Călăraşu, autour des églises demeurent encore debout de grandes stèles funéraires de forme rectangulaire, taillées dans la pierre et gravées de signes solaires et de vétustes inscriptions, comme le sont celles de Cerneţi, le village — ex-ville — aux trois églises et, à proximité, la koula de Tudor Vladimirescu. Un beau matin, avant que d'arriver à Dăbuleni sur l'une de ces routes qui relient entre eux les gros villages, perdus dans la plaine, de Mîrşani, Sohoteşti, Dăneţi et, plus loin, s'en vont à Gîngiova et Ghighere, j'ai aperçu à la lisière d'un bois d'acacias plantés sur de grandes surfaces, du côté de Sadova, afin de fixer les sables mouvants des dunes, un. . . chariot-diligence, encore jamais vu ! ses ridelles étaient faites de minces balustres travaillés au tour et peints en rouge, vert, bleu, jaune; ses roues étaient hautes; la ferronnerie en était martelée avec art; par derrière, une cage dont les barreaux étaient pareillemett travaillés au tour et peints en couleur, servait au transport de volailles. De loin, ce chariot avec sa cage suspendue tout-en-haut mais faisant partie intégrante de l'équipage, non pas une improvisation accidentelle, semblait une goélette dont les cabines de la poupe auraient été construites en console au-dessus de l'étambot. /. . ./.

Vers la même époque de l'année, les villages de la plaine d'Olténie connaissent le « grand spectacle » des danseurs du « căluş » ils vont en groupe, généralement neuf hommes menés par un chef (« vătaf »), ils entrent dans les cours, ci ou là, et ils y restent pendant deux ou trois heures pour danser la veille danse ancestrale; mais ils ne le font pas en guise de divertissement ou pour présenter leur spectacle, mais bien pour faire de la bonne besonge: « *sortir du căluş* » (en réalité exorciser) quelqu'un qui, anxieux, les attend couché à même la terre, dans la cour, cu encore sur une natte, lorsque le soleil tape le plus fortement, une poule noire devant se trouver à tout prix à ses côtés. . . C'est un univers à part que ce sud de l'Olténie, où coexistent dans une mesure égale la poésie, l'esprit pratique, l'application au travail, les croyances diverses, la volonté et le rêve; il en résulte un agencement spirituel nulle part ailleurs rencontré /. . ./.

L'art paysan de la plaine d'Oltenie nous fait découvrir un monde qui se déroule dans la brume des horizons lointains, échappant à l'intelligence immédiate, un monde où, néanmoins, dissimulé et vu s'associent d'un façon directe, comme dans ces étranges têtes de chevaux taillés dans le bois qui gardent non seulement les entrées dans les maisons de bois à moitié enfoncées dans la terre mais aussi les puits qui captent les sources, de même que les petites églises, elles-mêmes en bois, telles que l'église de Valea-lui-Pătru sur la rive de l'Argetoaia. Une significative page de la mythologie populaire roumaine — que nombre d'entre nous cherchent ailleurs, alors qu'elle se trouve à notre portée, encore secrète, ici, dans la plaine inconnue de l'Olténie méridionale — pourrait être écrite un jour par celui qui déchiffrerait la bizarre porte en bois, faite tout d'une pièce, qui se trouve dans *Casa Băniei* à Craiova, siège du Musée d'Olténie, riche en collections d'ethnographie.

Demeurée aujourd'hui pièce unique, cette porte relève du fabuleux où baignent les vallons ignorés qui se développent des deux côtés du Jiu. Les gens du pays racontent que des constructions étranges auraient existé jadis, dont les énormes poutres en bois de chêne, de l'intérieur, larges de 80 cm, étaient couvertes d'images artistiquement taillées dans le matériau, représentant des scènes avec bergers, animaux, saints, oiseaux qui, formant ainsi des ensembles sculptés, « ra-l contaient » des histories du passé de cette plaine / . . / . Il en est de même de la porte conservée au Musée de Craiova. En bois de chêne, son décor en relief, vigoureusement sculpté, s'organise symétriquement des deux côtés d'un montant central orné tout en haut des « cornes du bélier », au-dessus desquelles plane une « aigle bicéphale » immense, tel un oiseau fantastique à deux têtes que supportent deux longs cous évoquant des serpents. On dirait d'une couronne au bout du montant. De part et d'autre de ce dernier, deux personnages sont représentés dans l'attitude typique de la danse du « căluş », avec les genoux légèrement ployés tout en marquant les pas rapides qui lui sont propres, avec, dans leurs mains, des bâtons recourbés qu'ils tiennent élevés, et sur leurs têtes des fez, dirait-on, assez petits et agrémentés par une sorte de queue beaucoup plus grande que les probables glands habituels. Des sorciers, à tout prendre, tels qu'on voit ces personnages vêtus de braies étroits grossièrement cousus du côté visible, mais avec d'étranges tuniques-pélerines les couvrant jusqu'à la taille, si bien qu'on pourrait déduire à de possibles représentations des « pazvandjis » d'autrefois faisant des razzias sanglantes dans la plaine, à partir de Dii (Vidin) — dans cette hypothèse les braies pouvant signifier le large pantalon balkanique, serré du genou à la cheville, alors que les bâtons recourbés désigneraient des yatagans à faire peur. A la base du montant ainsi qu'en haut, mais seulement du côté gauche, au niveau des cornes du bélier, trois bizarres images circulaires qui semblent reproduire les grands pains ronds rituels, offrande coutumière des enterrements dans le sud de la Roumanie ; pourtant, dans ce contexte animalier du décor, ne pourraient-elles, ces trois images, être de fantastiques tortues, à en juger par les cinq protubérances de chacune (celles-là mêmes qui, dans le cas des pains sacrés seraient des « poupées » de pâte) terminées par trois griffes. Sur le montant grimpent des animaux indéfinissables (l'un pourrait être un singe) sortis, semble-t-il, d'un manuel de paléontologie. Le montant lui-même a l'air d'être l'axe de ce monde terrifiant illustré sur cette porte d'Olténie ; il est encadré de quelques tiges pareillement entaillées et dont l'aspect tient du végétal et de l'animal anthropomorphe à la fois, si jamais ne sont-elles pas l'image d'esprit errants sans consistance corporelle, simple indice de mouvement, l'âme du nouveau-né mort avant d'être baptisé qui monte dans les cieux d'où elle reviendra torturer la mère. . . Une huppe (l'oiseau héraldique par excellance de l'Olténie rurale, immanquable sur les broderies paysannes) et un corbeau, surmontés de l'étoile du matin (Vénus), ainsi que des étoiles-fleurs complètent le champ de la porte clos dans une ample accolade formée de deux serpents-dragons dont les queues s'enroulent à la base du montant-arbre érémitique (celui-ci figure un poteau ascétique droit, strié comme un totem, mais il en existe aussi de courts (d'habitude trois) posés au-dessus de l'entrée du cellier des maisons à demi enfouies), cependant que les langues trifurquées sortant des gueules affrontées des serpents-dragons surmontent l'aigle bicéphale. Hors du cadre formé par ces derniers, tout en haut, planent le Soleil et la Lune, figurant le firmament, séparé de l'enfer bouillant de vie terrifiante et passant dans le domaine du terratologique à l'intérieur du cadre-limite représenté par les corps des serpents-dragons. De la sphère céleste, un seul être franchit le cadre : c'est un oiseau solitaire — peut-être bien l'Esprit Saint se dirigeant vers le poteau (le montant) pour sauver, qui donc?

Archaïques souvenances de la plaine, évoquant la nuit des temps, conservées par la mémoire collective des communautés rurales vivant encore durant la première moitié de ce siècle dans des centaines d'habitations mi-enterrées. Dans la pénombre des maisons de chêne enfouies dans la terre, les « histoires » se transmettaient d'une génération à une autre, auprès du feu allumé sous l'ouverture de la cheminée dont pendaient les « fers » de celle-ci, l'ouverture par où sortait la fumée et entrait la lumière argentée des étoiles. . . L'imagination des vieux tissait des histoires d'au-delà de notre monde, de ses tréfonds comme de ses sphères les plus hautes, ajoutant ainsi à l'histoire tourmentée et rude de ces parages des épisodes et des exploits qui pouvaient paraître vraisemblables. Tout, dans cette plaine, concourait au vécu du surnaturel, telle une réalité quotidienne. Aussi, n'est-ce pas surprenant que l'Olténie soit la zone par excellence de la ballade, de la chanson héroïque contant la bravoure d'hommes à nuls autres pareils, des vaillants gars et des haidouks de jadi.

La porte se trouvant aujourd'hui dans la *Casa Băniei* de Craiova, bien protégée au musée qui y siège, est le témoignage du génie plastique de ces gens de la plaine, scrutant les lointains avec les yeux de l'esprit mais penchés sur eux-mêmes à la recherche d'une introuvable vérité. De probables relations souterraines avec la mentalité bogomilétique auront survécu dans ce monde archaïque prolongeant d'une façon immédiate celui des « troglodytes » mentionnés par Ptolémée pour vivre dans des huttes creusées en terre précisément en ces sites riverains du Danube de la plaine — en aval et en amont des Portes de Fer. D'étranges choses arrivent encore de nos jours en ces lieux. . . (était-ce en 1950, 1951?), telle cette « histoire » qu'on aurait pu raconter auprès du feu, comme s'étant passée par une nuit de juin (le temps des fées qui viennent danser au bord de l'eau, le temps des coquelicots en fleurs), quand une grande et lourde croix de bois — une de ces croix près des puits — avait été enlevée en cachette (bien qu'elle fût solidement plantée en terre) parce que les habitants refusaient de la livrer à ceux qui la demandaient ; c'est dans le recoin sombre d'une petite rue tortillée de Cacaleţi qu'elle avait été enlevée, puis les villageois avaient pu voir deux étras-

* version française: colette ghimpeţeanu

https://biblioteca-digitala.ro

gers à travers champs, au plus fort de la nuit, sous la lumière douce des étoiles, s'arrêtant de temps à autre parce que la croix qu'ils traînaient était vraiment si lourde. . . ces hommen se dirigèrent vers un point situé plus ou moins entre Tărţăl el Jianca, où attendait sur la voie ferrée déserte un wagon de chemin de fer chargé à craquer de toutes espèces de choses : du vieux bois, des briquets d'autrefois, des fourches, des madriers et tant d'autres encore. Ils y ajoutèrent la croix. . . A l'aube ils partirent, laissant ainsi derrière eux la possibilité d'un conte tout neuf, encore ignoré dans la plaine d'Olténie, alors que la croix s'en allait prendre place entre les deux « huttes » (de Drăghiceni et de Castranova) — seules toujours debout — du Musée du Village à Bucarest !

L'ethnographie si riche de l'Olténie, qu'il s'agisse de sa plaine, de ses collines, de ses montagnes, ou de ses marais danubiens, mériterait d'être rassemblée, pieusement recueillie, et présentée au pays et au monde entier dans un musée en plein air pour lequel je ne connais pas de meilleur endroit que la vieille maison de Coţofeni, avec sa grande cour, surplombant les herbages du Jiu, ouverte vers les lointains du sud.

eustaţiu stoenescu — l'inégalable virtuose (pag. 19)

paul rezeanu

Peintre exceptionnellement doué, Eustaţiu Stoenescu créa un œuvre qui, à certain moment, fit connaître son nom hors des frontières du pays également et même Outre-Atlantique. A Paris, Venise, Anvers, Londres, New York, Chicago, Zurich, Bucarest et en d'autres villes, dans le cadre de grandes expositions collectives ou personnelles, sa peinture éveilla l'intérêt, fut appréciée et, souvent, lui apporta de remarquables honneurs. D'ailleurs, à bien réfléchir, il n'y a pas d'autre peintre roumain, à notre connaissance, qui dans l'entre-deux-guerres ait eu autant de succès que lui. Néanmoins, après sa mort, un silence que rien ne justifie enveloppa son nom. Rapporter l'homme et l'œuvre au centre de l'attention nous semble donc aussi légitime que nécessaire. Le centenaire de sa naissance que nous célébrons cette année représente une heureuse occasion pour remettre dans le circuit des valeurs de l'art l'une des plus remarquables figures de la peinture roumaine de la première moitié du siècle.

Né le 24 mai 1884, à Craiova, Eustaţiu Stoenescu était le fils de Grigore Stoenescu, propriétaire foncier, sénateur et ancien maire de la ville. Son premier contact avec la peinture se produisit à l'âge de cinq ans lorsqu'il assistait à la réalisation du portrait de sa mère par le peintre français A. V. Léopold Durangel. Peu après, il commença à prendre des leçons de peinture avec un professeur de sa ville, Nicolae Rădulescu, et, après quelque temps, en 1897, son père l'amena à Bucarest tout spécialement pour lui faire voir l'exposition de Nicolae Grigorescu. En été, pendant les vacances, il peignait au milieu de la nature, au bord du Jiu, à Brădeşti, le domaine familial. Sa future profession étant d'ores et déjà décidée, il partit en 1900 à Paris afin de suivre les cours de l'Académie Julian. Il commença ses études avec W. A. Bouguereau mais son maître principal fut Jean-Paul Laurens, dans l'atelier duquel il fut, des années durant, collègue de Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, Nicolae Dărăscu et, parmi les Français, de Pierre Gaurdault, Dunoyer de Segonzac, L. Fr. Biloul etc. Il habitait à Paris dans une pension, avec Nicolae Titulescu, son ami et voisin de Craiova.

A partir de 1902, il commença à suivre également les cours de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. Il débuta, presque simultanément, en 1905, à Paris, au Salon des Artistes Français où il présenta une toile intitulée « La soupe populaire », et à Craiova, à l'Exposition de la Société Artistique « Theodor Aman », avec six toiles.

Son premier grand succès il l'obtint au Salon des Artistes Français de 1911 quand il exposa ses toiles « Ţigani la drum » / « Tziganes en route /. « Piaţa din Craiova » / « Le marché de Craiova» / et son esquisse « Intrarea Ioanei d'Arc în Orléans » / « l'Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans ». /. C'est alors qu'il reçut, du jury, pour la première toile susmentionnée, une Mention d'Honneur. / . . . / Lui fit suite, en 1914, la Médaille d'Argent, remportée au Salon Officiel de Paris pour « Le déjeuner ». C'était la plus haute distinction qu'il avait jamais reçue. A vrai dire, elle équivalait avec sa reconnaissance au rang des meilleurs artistes présents à la prestigieuse manifestation parisienne; par elle, le nom d'Eustaţiu Stoenescu s'imposait à l'attention du public et entrait dans l'arène internationale. La toile en question représente Dan, le fils du peintre, âgé de trois ans, en train de prendre son petit déjeuner; elle vous surprend par l'art avec lequel le peintre sait rendre les attributs de l'enfance: l'innocence et la délicatesse.

La première guerre mondiale éclatant en 1914, Eustaţiu Stoenescu se vit obligé de rentrer dans le pays. Il s'établit à Bucarest où, bien vite, il se remit au travail et reprit son activité d'exposant. Au printemps de l'année suivante, à l'exposition de « Tinerimea Artistică » il présenta dix toiles, au Salon Officiel — quatre, parmi lesquelles le « Portrait de la poétesse Elena Văcărescu », œuvre qui lui occasionna la Médaille I-ère classe. En 1916, à nouveau dans le cadre du Salon Officiel, Stoenescu ne manqua pas d'être présent, alors que la même année, à « Tinerimea Artistică » il eut une véritable exposition personnelle (toute une salle lui fut réservée), avec non moins de 59 œuvres : portraits, natures mortes, paysages et quelques compositions de genre — il est vrai quelque peu plus anciennes. Mais sa vie changea radicalment par l'entrée de la Roumanie en guerre. Sourd au bouillonnement de la vie sociale, il préféra adopter une attitude « marginale » : tout en étant contemporain d'un aussi grand événement de l'histoire de sa patrie, il ne voulut pas y prendre part. Car il considérait devoir vivre uniquement pour son art, pour la peinture. Aussi, se retira-t-il dans les pays neutres du nord de l'Europe où, en 1917, à Stockholm, il réalisa — parmi d'autres ouvrages — l'un de ses chefs-d'œuvre, le « Portrait du professeur Disescu ». Représenté de profil, le célèbre maître de la Faculté de Droit de l'Université bucarestoise est surpris dans une attitude qui impose le respect. S'entendant à dévoiler l'identité du modèle, le peintre pénètre, comme nul autre, peut-être, dans la peinture roumaine, par une observation minutieuse et persévérante, au plus profond du caractère de l'être humain. Avec ses tons de gris harmonieux, où se détache le jeu de tons lumineux sur le visage et la main gauche, ce portrait est, dans le même temps, d'une construction vigoureuse. La guerre finie, Stoenescu rentra en Rumanie. Il vécut quelque temps à Craiova et à Bucarest, après quoi, en 1920, il regagna Paris où il reprit son travail et ses présences régulières dans les expositions. C'est alors que s'ouvrit une nouvelle étape dans son existence, voire la plus féconde et spectaculaire. Il travaillait intensément. Des années durant on le vit exposer au Salon d'Automne et au Salon Officiel de la capotale de la France, sans oublier son exposition personnelle à la Galerie M. M. Bernheim — Jeune (1921) ses participations aux Biennales de Venise (1924 et 1928) d'autres expositions à Paris, Londres, Pittsbourg (U.S.A.), une nouvelle exposition personnelle à la Galerie Charpentier de Paris (1926), encore une autre à New York (1930) ainsi qu'en d'autres villes des Etats Unis. Ses succès de l'étranger ne l'éoignèrent cependant pas de la vie artistique roumaine. Il y fut constamment présent. Sans nous perdre dans les détails, signalons qu'en 1922, 1927 et 1931 il eut des expositions personelles à Bucarest et qu'en 1923 il organisa tout seul sa propre exposition à Craiova, sa ville natale. Au cours des années suivantes il participa aux Expositions du Cercle Artistique d'Olténie dont il fut le président d'honneur, il restaura la peinture murale de l'église Saint-Georges-le-Nouveau de Craiova et c'est encore ici qu'il revenait l'été — occasion de faire les portraits de ses concitoyens (celui du professeur C. D. Fortunescu, du peintre Gelep etc.). / . . . /

Portraitiste d'exception, Eustaţiu Stoenescu possédait l'art de fixer rapidement et clairement, en véritable virtuose du pinceau, la figure humaine en ce qu'elle avait de plus authentique, telle que l'histoire d'une existence exprimée à travers une seule image. D'une large facture, rendus avec une verve exceptionnelle, ses portraits se distinguent par la fidélité avec laquelle ils reproduisent les traits du modèle ainsi que par la capacité de saisir d'une façon étonnemment prégnante la vie intérieure de celui-ci. Quant aux payages de Venise, il convient de souligner que cette ville avait charmé le peintre dès son premier contact par le coloris et la lumière. Les reflets de l'eau miroitante des canaux, la précieuse patine des palais somptueux, la célébrité de Venise, la glorieuse cité d'autrefois, tout cela l'attirait comme un aimant. Paysagiste remarquable, il a su transposer dans ses huiles le clapotis mélodieusement nostalgique de l'eau tout autant que le coloris grave des édifices. Lyrique par excellence, amoureux de beauté et d'authenticité, il a fait vibrer les cœurs de tous ceux qui avaient eu l'heur de jamais connaître Venise et qui, à travers les touches de son pinceau, la retrouvaient telle qu'ils en conservaient le souvenir. « Si j'étais millionnaire, j'achèterais tous les paysages de Stoenescu, peints à Venise par temps de brouillard ! Il n'y a que lui pour avoir vraiment compris l'âme capricieuse et mystérieuse de Venise en la rendant sans romantisme, sincèrement, sans façon » allait dire un jour Nicolae Titulescu. . . Après ses expositions des E.U.A., en '30, Eustaţiu Stoenescu est revenu en Europe et, peu après, dans son pays natal. Etabli cette fois pour de bon à Bucarest, il s'engagea bien vite dans l'effervescence de la vie artistique de la ville, il renoua ses vieilles amitiés et son atelier, situé Boulevard Ana Ipătescu devint un lieu de plus en plus recherché ; on y voyait souvent Jean Al. Steriadi, Ştefan Popescu, Gheorghe Petraşcu, Theodor Pallady, Camil Ressu, Lucian Grigorescu, Cincinat Pavelescu, Henriette Delavrancea-Gibory, de nombreux musiciens (Stoenescu était profondément mélomane et jouait lui-même du violon), quelques fameux collectionneurs d'art — dont K. H. Zambaccian —, des gens de lettres, des comédiens. / . . . /

En 1936 il fut nommé professeur de peinture, tout d'abord suppléant, puis titulaire, à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest. Sa formation professionnelle, son talent, le nom et la position sociale, l'âge également (il avait alors cinquante ans) s'en portaient garants et rendaient cette nomination légitime. Certes, à présent, ses obligations d'enseignant lui ravissaient beaucoup de temps, mais la peinture se maintenait sur le premier plan. Par ailleurs, les années '37—'39 se sont avérées les plus fécondes de sa vie et de sa création artistique. C'est alors, en 1937, qu'il participa, aux côtés d'autres artistes roumains, à la grande Exposition Universelle de Paris — y remportant la haute distinction du « Grand Prix » — et c'est encore en ce temps-là que prirent forme quelques uns de ses tableaux de référence : « Găina neagră » /Poule noire/, « Fetiţa cu ceaşca albastră » /Petite fille à la tasse bleue/, « Portretul contelui de la Forest d'Invonne » /Portrait du comte de la Forest d'Ivonne/, « Colivia » /Volière/, « Portretul arhitectei H. Delavrancea-Gibory » /Portrait de l'architecte Henriette Delavrancea-Gibory/, « Portretul principelui Constantin Brâncoveanu » /Portrait du prince Constantin Brancovan/, « Copil la masă » /Enfant à table/ etc., plusieurs toiles représentant des paysages de Venise, des natures mortes, des nus, des fleurs. On a dit avec justesse que Stoenescu a été un véritable prestidigitateur. En vérité, il travaillait vite et facilement. Son pinceau, libre mais ferme, vigoureux, laissait derrière lui une touche puissante, toujours précise ; le coloris était celui d'un grand maître. L'équilibre compositionnel était irréprochable, il *savait* où et comment insister sur le thème, sur la lumière. A la date respective, c'était le portraitiste roumain le plus représentatif. « Aucun de nos peintres n'a jamais pris autant d'intérêt à la figure humaine, aux accidents d'une physionomie (. . .) Chez Stoenescu (. . .) l'accessoire reste toujours accessoire. Jusqu'aux mains qui sont rarement achevées, sauf les cas où elles reflètent dans une mesure égale la personnalité et le tempérament de quelqu'un, au même titre que les traits du visage. Celui-ci est scruté avec une sorte de volupté que rarement ai-je pu rencontrer chez les contemporains » (G. Oprescu). La Biennale de Venise et les expositions de l'Association « Arta » — dont il fut l'un des membres fondateurs — devinrent pour Stoenescu autant d'occasions lui rapportant de nouveaux succès. La presse, les critiques d'art les plus connus de l'entre-deux-guerres se répandaient en éloges à son égard.

Mais vinrent des temps troubles. La dictature royale, la dictature militairo-fasciste, la seconde guerre mondiale eurent pour effet de profonds changements socio-économiques, politiques et culturels. La vie artistique du pays avait du mal à se dérouler comme par le passé. Pourtant, les expositions de l' « Arta », de « Tinerimea Artistică », les Salons Officiels continuaient d'avoir lieu et Stoenescu d'exposer, d'être toujours présent. . . Davantage même, en 1941, il est nommé recteur de l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest. Grâce à sa position sociale, à sa renommée, il réussit à sauver l'institution d'enseignement qu'à présent il dirigeait de la fermeture temporaire, voire définitive et, grâce à lui encore, les excès du régime totalitaire n'eurent que de faibles échos entre ses murs. Au Salon Officiel de 1942, Stoenescu remporta le Prix National de peinture.

En automne 1945, le Musée « Toma Stelian » de Bucarest organisa l'exposition « La France vue par des peintres roumains » ; elle fut suivie, sous les mêmes auspices, en décembre — janvier 1946—1947, de l'exposition « L'Italie vue par des peintres roumains ». Les deux furent, pour Stoenescu, l'occasion d'une considérable présence par le truchement d'un grand nombre d'œuvres. C'est en ces années-là, également, qu'il reçut l'Ordre du « Mérite Culturel », puis celui de « Steaua României » /l'Etoile de Roumanie/. A la fin de 1947, après avoir fait le « Portrait du Docteur C. I. Parhon », Eustaţiu Stoenescu partit à Paris. Il avait la nostalgie des grandes expositions d'ampleur, des expositions glorieuses. Après un séjour de quelques semaines dans la capitale de la France, il se rendit en Suisse pour travailler et se manifester en exposant. En effet, 1949 et 1950 enregistrent des expositions personnelles à Paris, après quoi il s'en va travailler un temps en Egypte et Syrie, puis de nouveau en Suisse, France et Angleterre. Il faisait surtout des portraits, sans jamais manquer de commandes. Les dernières années de sa vie, il les passa aux Etats Unis où, le 13 septembrie 1954, à New York, il s'éteignit à la suite d'une pneumonie. Son masque mortuaire fut pris par le sculpteur Constantin Antonovici et l'urne funéraire déposée au Cimetière Montparnasse, à Paris. Eustaţiu Stoenescu représente un cas typique d'artiste toujours en quête de succès, de gloire. Son rêve était d'entrer dans l'histoire de l'art plastique roumain et universel. Pour réaliser ce rêve, il travailla sans répit le long de toute sa vie.

« fata morgana au tassili » * (pap. 40)

mihai ispir

Ravissant et passionnant est le nouveau livre que signe Vasile Drăguţ. Il l'adresse tout à la fois aux spécialistes et au grand public. Pour le non-averti, le domaine peut paraître aride — la conservation des peintures pariétales préhistoriques —, mais l'auteur le transfigure dans la substance d'un texte où s'interpénètrent les valeurs du discours critique — exemplaire par la subtilité et la rigueur — et celles du journal de voyage d'une haute qualité littéraire. Ce que son livre nous fait suivre, c'est le trajet simultané d'une avanture vécue et d'une autre spirituelle, les deux également spectaculaire et lourdes de sens. La première fut occasionnée à l'auteur par l'expérience, si peu commune et si rare, qu'offre au spécialiste l'étude en détail, sur les lieux, des peintures rupestres du Tassili / . . ./. Comme il était normal, le périple scientifique à travers le fascinant territoire du Sahara est du plus grand poids dans la structure du volume. L'œil de l'auteur fouille le moindre recoin et son écrit nous rend intégralement la fraîcheur d'impressions à tout moment neuves. Mais, dans le même temps, son regard est chargé de souvenances culturelles. La chaleur torride et desséchante, l'atmosphère désertique du Sahel évoquent en lui l'image du « Petit Prince », alors que la lent avancement tout au long d'une « akba » le fait penser à Bacovia. Et le limpide ciel étoilé d'une nuit dans le désert lui rappelle l'incantation de *Domnişoara Hus*. C'est ainsi que l'auteur nous entraîne à sa suite dans les arides massifs montagneux et les oasis, dans les villages des Touaregs dont les rites empreints de retenue vous impressionnent et vous exhortent à la contemplation muette. Un monde fascinant se déroule avec naturel et exactitude au cours d'un exposé aussi précis qu'expressif. *Djanet, Tamrit, Tafilalet, In-Tinerin, Séfar*, autant de toponymes aux résonances mystérieuses, dissimulent des réalités dont l'évidence miraculeuse transgresse parfois l'imagination. / . . . /

Sur cet arrière-plan de fantastiques et étranges beautés sahariennes, mues en réalités quotidiennes pour les membres de l'expédition, a lieu une aventure parallèle, non moins engageante mais impliquant, elle, une bien plus grave responsabilité : cette aventure découle, en fait, du but même de la mission, la sauvegarde des ensorcelantes, troublantes peintures dont la connaissance date notamment depuis 1958, l'année de la parution du livre d'Henri Lhote, *A la découverte des fresques du Tassili*. Une fois initiés au thème, les lecteurs sont confrontés dans cette seconde aventure qui, en réalité, constitue le noyau même du livre, non seulement avec un problème d'ordre scientifique, mais aussi avec un autre, moral, relevant — pour mieux nous exprimer — de l'éthique de la démarche de la recherche. Parce que, ainsi que Vasile Drăguţ le dit clairement, la dégradation des peintures tassiliennes a commencé avec l'instant même des investigations d'Henri Lhote et de son équipe. Une simple lecture du livre de Lhote est en mesure de dévoiler au spécialiste dans la conservation des œuvres d'art toute une gamme d'erreurs de procédés dans l'examen de la couche de couleur, certaines d'entre elles avec d'irréparables conséquences : méthode défectueuse dans l'exécution du décalque, lavage imprudent de la paroi rocheuse avec de l'eau sale, l'éloignement coupable de la pellicule d'argile constituant en fait « le vêtement de protection » de la pellicule chromatique etc. Il ressort avec évidence que dans le cas de Lhote et de son équipe l'action fut menée « unilatéralement », selon l'affirmation même de Vasile Drăguţ, sans le souci de prendre « les mesures qui s'imposaient pour conserver ses propres découvertes ». / . . . /

A la fin de l'expédition au Sahara algérien, il ressort avec évidence que les conclusions résultées furent présentées à tous les participants. Elles furent formulées dans des matériaux finaux qui exigèrent de répondre à trois questions décisives : « Que faut-il conserver? Comment faut-il conserver? Pour qui et pour quoi faut-il conserver? ». Appliquant les réponses obtenues à l'état de fait constaté dans le massif du Tassili n'Ajjer, on recommanda l'établissement d'un inventaire analytique des témoignages encore présents dans le site, un inventaire comprenant à la fois un corpus des relevés et les photos respectives, et, en plus, la création d'une banque de données scientifiques ; l'effectuation d'études séparées concernant chacun des quatre types de détérioration constatée sur les lieux ; la continuation des recherches techno-historiques sur les peintures proprement dites ; l'agrandissement de l'office destiné au parc national du Tassili n'Ajjer et la création d'un centre permanent de recherche, prévu d'un laboratoire et assumant des activités de documentation, conservation et muséologie. Et, chose qui mérite d'être ici-même signalée, les débats et discussions portés à cette occasion ont invoqué l'expérience acquise au courant du travail de restauration et sauvegarde des peintures murales de Roumanie, cette expérience étant bien connue sur le plan international à la suite, entre autres, du colloque organisé à Suceava, dans le nord moldave, en juillet 1977. / . . . /

Se constituant en parution d'exception, d'une admirable tenue de l'édition, le récent livre de Vasile Drăguţ, écrit d'une plume de virtuose, dans un style captivant et fluide, se complète d'une excellente illustration — dessins et photographies en couleur et blanc-noir, exécutés entièrement par l'auteur. / . . . /

*** Vasile Drăguţ, *Fata morgana la Tassili*, Editions "Sport-Turism", Bucarest, 1983.**

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro